丝绸之路研究丛书



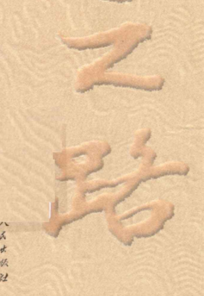


丝绸之路

岩画研究

盖山林　盖志浩　著





人民出版社

丝绸之路研究最权威最全面最系统的学术巨著



国学大师季羡林先生题写书名



ISBN 978-7-228-14093-0

9 787228 140930 >

定价:86.75元

丝绸之路

岩画研究

盖山林　盖志浩　著



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

丝绸之路研究丛书

新疆人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

丝绸之路岩画研究 / 盖山林，盖志浩著. —乌鲁木齐：新疆人民出版社，2010.12
(丝绸之路研究丛书)
ISBN 978-7-228-14093-0

Ⅰ. ①丝… Ⅱ. ①盖… ②盖… Ⅲ. ①丝绸之路—岩画—研究 Ⅳ. ①K879.424

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第252264号

出　版　新疆人民出版社
地　址　乌鲁木齐市解放南路348号
邮　编　830001
电　话　0991-3652362
发　行　新疆人民出版社
制　作　乌鲁木齐捷迅彩艺有限责任公司
印　刷　新疆新华华龙印务有限责任公司
开　本　787×1092mm　16开
印　张　25印张
字　数　500千字
版　次　2010年12月第1版
印　次　2010年12月第1次印刷
印　数　1-3 000册
定　价　86.75元

《丝绸之路研究丛书》编辑委员会



出版说明

形成于中国历史上秦汉时期的丝绸之路，是一条“古代和中世纪从黄河流域和长江流域，经印度、中亚、西亚连接北非和欧洲，以丝绸贸易为主要媒介的文化交流之路”。[①]丝绸之路的形成与发展，为我们揭示出东西方文明源远流长的历史，描绘出栩栩如生的中西文化交流的历史画卷。纵观五千年灿烂的中华文明，它不仅凝结了中国人民的勤劳、勇敢和智慧，而且汲取了西方先进的科学技术和优秀的精神文化成果。可以说，“没有丝绸之路，就没有高度发展的丰富多彩的古代中华文明”。[②]

20世纪90年代，新疆人民出版社曾经出版过联合国教科文组织丝绸之路考察合作项目图书——《丝绸之路研究丛书》，共计13卷。这是一项开拓性的工作。在当时出版经费短缺、学术著作出版难的情况下，如果没有自治区有关部门的支持和主编周菁葆、陈重秋先生的不懈努力，出版社要出版这套丛书是不可能的。实践证明，《丝绸之路研究丛书》的出版，不仅为国内的中西文化交流史研究的学者提供了一个平台，而且也推动了丝绸之路研究的开展，受到国内外学术界的关注。

10年过去了，伴随着丝绸之路考古的新发现和丝绸之路研究的不断深入，新的研究成果也陆续问世。为了集中反映改革开放以来，特别是近20年来我国在丝

① 林梅村著：《丝绸之路考古十五讲》，4页，北京：北京大学出版社，2006年。

② 何芳川主编：《中外文化交流史》，32页，北京：国际文化出版公司，2008年。

绸之路研究方面所取得的进展，2008年年初，新疆人民出版社决定重新编辑出版《丝绸之路研究丛书》。新版《丝绸之路研究丛书》除了保留原有的几种选题之外，又从全国已出版或待出版的研究成果中，遴选了20余种有代表性的选题列入丛书，计划分批推出，陆续出版。这批研究成果，以传统的草原丝绸之路和绿洲丝绸之路为主线，以西域研究为重点，注重突出学术著作的创新性和理论研究的系统性，内容涉及考古、历史、民族、宗教、文化、艺术等多学科领域。由于入选的研究成果在出版时间上跨度较大，此次再版前均由作者对书稿内容做了全面修订，有的甚至做了重大修改，补充了新的资料，借鉴了新的研究成果和观点。

为了使读者了解国内丝绸之路研究的进展情况，我们特邀请中西文化交流史著名学者、苏州大学教授沈福伟先生和清华大学教授张国刚先生为丛书撰写了序言。文中的精辟论述和真知灼见，是读者开启《丝绸之路研究丛书》的一把钥匙。

最后需要说明的是，《丝绸之路研究丛书》的编辑出版，自始至终得到了国家新闻出版总署以及新疆维吾尔自治区党委宣传部和自治区新闻出版局的关心和支持。新疆社会科学院的专家学者对丛书选题的书稿进行了学术评审并提出了修改意见，从而保证了丛书的学术质量。由于编者学术水平所限，丛书在编辑中难免挂一漏万，有所不足，敬请读者批评指正。

《丝绸之路研究丛书》编辑委员会

2010年12月6日



丝绸之路与丝绸之路学研究

（总序一）

丝绸之路学是一门20世纪才问世的新学问，也是一门涵盖了文化、历史、宗教、民族、考古等人文科学，以及地理、气象、地质、生物等自然科学的，汇聚了众多学科、综合研究多元文化的学问。

丝绸之路学来自丝绸之路这一历史性文化概念的提出，并且最终得到了国际社会与学术界人士的共同认可。丝绸之路概念最早是19世纪到中国进行地理考察的欧洲探险家提出来的。在当时这一命题的提出，是对中国西部地区在古代曾经呈现过的多元文化的一种重新发现，也可以说是历史上这些由多民族创造的文化第一次在国际上获得的认同。它之所以产生在中国社会处于大转折的时期，是具有深层次原因的。19世纪中叶，经历了第二次鸦片战争之后的中国，被迫对外开放，从此进入了丧权辱国、危机四伏的国难时期。英、俄等欧洲列强首先对中国西部边疆实行蚕食政策，掀起了一股以地理考察为名的探险热。当时走在这股热潮前列的是德国巴登—符腾堡人李希霍芬（Ferdinandvon Richthofen）。1868年李希霍芬接受了美国加利福尼亚银行的资助，第二次到中国考察，到达上海后受英国商会委托，对中国地貌和地理首次进行了规模宏大的综合考察，足迹遍及当时18个省中的15个省，还到了东北（满洲），摸清了中国的资源和开发的前景。1872年返回德国后，李希霍芬出任柏林大学校长，当选为国际地理学会会长，致力于写作5卷本的《中国，亲身旅行和研究成果》（China，Ergebnisse Eigener Reisenunddasauf Gegrundeter Studien，1877~1912年，5vols.），到去世前出版了1、2两卷。他从亲身的考



察和得到的历史资料中发现,古代在中国的北方曾经有过一条称得上是丝绸之路的横贯亚洲大陆的交通大动脉,由此在沿途留下了许多足以令后世赞叹和瞻仰的遗迹和文物。

李希霍芬的偶然发现，在以后半个世纪中竟演变成一场对中国历史遗迹和珍贵文物的浩劫。这和中国领土受到西方列强的蚕食同样是史无前例的。受到李希霍芬的影响,他的学生瑞典人斯文·赫定(Sven Hedin)追踪他的足迹,先后7次到中亚和中国西部进行地理考察和考古发掘。差不多同时,俄国人尼古拉·普尔热瓦尔斯基(Nicholas Przwevalsky)和奥勃鲁契夫(Obrochev)、英籍匈牙利人斯坦因 (M.A. Stein)、法国人伯希和 (Paul Pelliot)、德国人格伦威德尔(Albert Grünwedel)和勒柯克(Le Coq),先后率领探险队,在世纪之交进入中国新疆和西部地区。他们在楼兰古址进行田野发掘,堂而皇之拿走了新疆石窟寺院中的彩塑佛像,将尘封已久的吐鲁番盆地的古物成箱运出中国国境。他们还设法进入了敦煌石窟的藏经洞,攫取了前所未闻的精美壁画、塑像、铭记、经卷和丝织品。原先保存在石窟寺和遗址中数以万计的堪称国宝的珍贵文物,从此流失海外,成了伦敦、巴黎、柏林、新德里和美国、日本等许多国家博物馆的藏品。与此同时,丝绸之路经过历史学、民族学、考古学、宗教学等多学科的考察和研究,也从中国黄河流域和长江流域的文明中心,向西延展到了地中海东部利凡特海岸一些具有古老文明的城市。德国历史学家赫尔曼在1910年发表的《中国和叙利亚之间的古丝路》(莱比锡)完成了对丝绸之路的学术论证。后来赫尔曼在他编著的《中国历史商业地图》(哈佛燕京学社,1935)一书中加以宣扬,从而使丝绸之路为世人所熟知。

平心而论,丝绸之路原本只是对亚洲东部和中部的历史毫无所知的欧洲人,在经过实地考察之后从大量的历史遗存中了解到的。当时已经人烟稀少的中国西部地区在千百年前曾有过辉煌的历史，并且在古代亚洲东部地区和地中海之间,由于频繁的使节往来、商品交换、宗教传播和文化交流形成的必不可少的交通要道,也有过足以令人刮目相看的繁荣历史。东方曾经有过的这种文明,本来足以使进入环球航行时代以来欧洲列强所标榜的“欧洲中心论”发生动摇。然而自从欧洲学术界提出丝绸之路之后,接下来就有“古巴比伦移民中国”、“腓尼基人航抵山东”、“中国人种西来”、“仰韶彩陶文化西来”、“中国青铜工艺西来”的学说接踵而来,似乎无论哪一样新发现、新材料都在显示中国文明的根在西方。足见丝绸之路的提出更深层次的问题是，欧洲人或者说欧洲的学术界想要指明东方文明源自西方。当时欧洲人设计的西方文明框架,是以地中海世界为主体的一大文化圈,将两河流域和伊朗高原的古文明一一囊括入内,并称其为“中东”,剩下的东亚(欧洲人称为“远东”)和中亚(欧洲人称为“突厥斯坦”),无非是西方文明东扩的支脉而已。可见在国家丧失主权以后,学术无法自主的情况下,文化的研究、历史的阐释要取得具有科学价值的结论是无法实现的。

其实,丝绸之路在更深的层次上提出的是一个中国文明如何起源、从何而来

的大问题。在中国文明的起源和发展的研究中，自丝绸之路提出以后，到现在为止的一个多世纪中，前50年走的正是在“欧洲中心论”框架下对历史潮流的歪曲和误解，所以在阐释东亚文明的形成过程时出现了以上各种各样的，从人种到文化全都来自西方的说法。尔后50年，不仅仅是由于丝绸之路学自身的研究取得了令人刮目相看的成果，更多的或更深层次的原因，则是得力于中外学者对中国文明的起源，从它的发端、演进到成熟的全过程的考察，有了重大的进展。由于进行了规模空前的田野考古，对现今尚在的遗址、遗存的文物给予了充分的保存、修复和研究，终于弄清了以中国为主体的东亚文明，是一个至少在一两万年前甚至一二百万年前，就已经独立形成的生态环境。

这样的研究，是在中国学术界取得自主权的同时才开始的。这样的研究一旦启动，在当时便具有了国际合作的特点，迎来了丝绸之路学研究的高潮。第一次高潮，是先前已五次来华进行地理考察与探险活动，在国际上声名显赫的斯文·赫定，会同在中国政府部门工作的丁文江、翁文灏、李四光、德日进等中外科学家共同发起的。由于这样的共识，1927年经过南京政府核准，在北京由中国和瑞典双方合作组成了中瑞西北科学考察团，到中国西部地区进行综合考察。科学考察团由徐炳昶任中方团长，斯文·赫定担任瑞典团长，从北京出发沿着丝绸之路，经过河套、宁夏，奔赴新疆哈密、吐鲁番，抵达乌鲁木齐。1930年10月科学考察团调整阵容后，扩大到调查楼兰古道和罗布泊，测绘塔里木盆地，考察甘肃古迹和戈壁沙漠，还到内蒙古进行民族学调查，去川藏边境考察动植物。考察工作在1935年告一段落，作为总结，斯文·赫定在同一年用英文出版了《丝绸之路》一书。科学考察团搜集到大批的资料、标本、简牍、石刻、壁画和各种古文字的文书以及丝织品，第一次实现了在中国政府监管下对丝绸之路沿线埋藏的珍贵文物进行发掘、搜集并善加保管，为中国学术界建立丝绸之路学，给今后以中国为主体进行国际合作、开展多元文化研究，构筑了中外科学家相互交流的平台。

丝绸之路学研究在20世纪的七八十年代进入第二个高潮。在1959~1975年间，新疆博物馆和吐鲁番文物管理所牵头，对吐鲁番县的阿斯塔那和哈拉和卓古墓群进行系统的发掘，获得了上万件极具社会与文化价值的文书，在1992年出版了10卷本《吐鲁番文书》的释文。在这段时间里，卷帙浩繁的敦煌学已从丝绸之路学的分支脱颖而出，成为一门独立的学问。1983年8月成立的敦煌吐鲁番学会，标志着自提出丝绸之路概念到丝绸之路学研究取得丰硕成果，已经走过了最初的100年。其中最后的50年，经过中国学术界的努力奋进，终于扭转了“丝绸之路在中国，丝绸之路学中心在西方”的那种令中国人陷人丧失民族自尊的窘境。新疆人民出版社出版的这套《丝绸之路研究丛书》，就是中国学者在丝绸之路学这一研究领域所推出的部分成果。

丝绸生产技术是6000年前人类文明史中极具工艺价值的一项伟大发明，它诞生在东亚文明中心的中国。以丝绸贸易为主要媒介的丝绸之路所反映的不仅



仅是东西方的经济交流，更重要的是东西方文明之间的联系与交流，这种关系才是丝绸之路的文化价值所在。根据考古发现，在世界范围内这样的交流大约进行了2000年之后，像波斯、拜占庭这样的文明古国，才从中国学到了从养蚕、缫丝到纺纱、织锦的全部工艺流程。因此，丝绸之路提出的是一个在世界范围内文明传播的重大命题。丝绸之路学的研究，也必然是一项需要国际合作才能取得丰硕成果的研究。这算是我在这套丛书出版时的一点感想，写出来供各位专家学者探讨。

沈福伟

2010年11月10日于苏州大学



丝绸之路与中西文化交流

（总序二）

欧亚大陆上不同区域的人群在史前时期就有往来迁徙活动，高加索人种至中国西部地区活动的历史至少可以追溯到公元前3000年以前。中国文明在其诞生之始就不是一个封闭体系，而是在当时条件的许可之下参与各种文明的交换与交流。中国境内不同地区文明的融合以及华夏文明与异域文明的交流，对于塑造中国文明的基本面貌都有重要作用。

文献记载表明，先秦时期的黄河流域就与葱岭以西地区有较牢固的联系，而遥远的古希腊也具有对远东地区的模糊认识。昆仑山玉石的东输对于中原玉文化的兴盛有非凡作用，斯基泰人的东迁南下对于中亚和南亚的人种与文明有着深刻影响，两者更表明中原与西方的交通道路在远古时期便实际存在。西汉武帝时期张骞“凿空”，就在今天阿富汗市场上发现了绕道印度而来的中国四川地区的纺织品和竹木制品。可见，汉代中国政府开辟丝绸之路和经营西域在某种意义上是对远古交通道路的重新认识和拓展，但更重要的意义是中原地区开始有意识地关注外部世界并延伸本土文化的活动空间。此后各朝政府都延续了这种对外交往的传统，并于唐代达到顶峰，从而形成了地中海地区、阿拉伯地区以及波斯、中亚、南亚、东亚往来互通的交流格局。西方各地区的文化汇入中国，成为中国文化更新的重要动力，中国的特产渐次西传，在很多方面影响了西方诸地的生活习惯。元代的欧亚大陆交通达到空前畅通，为中国和伊斯兰世界的交往创造了良好条件。



丝织品名副其实为中国的独特创造。考古工作者在浙江湖州钱山漾良渚文化遗址和河南荥阳青台村仰韶文化遗址都发现了丝织物，意味着中国黄河流域与长江流域都在新石器时代晚期开始蚕丝织物的生产。古代西方人对中国的了解则与丝绸有密切的关系，以致后世将中国与周边世界的交流通道统称为丝绸之路，而作为中西文化交流的一条实际通道，丝绸之路的产生有着非常悠久的历史。

春秋战国之际，东西方之间已经沿着如今被称为丝绸之路的欧亚大陆交通路线开展丝绸贸易。被认为写于公元前5世纪阿契门尼德王朝统治下的波斯（The Achaemenid Empire of Persia）的《旧约·以西结书》（Ezekiel，16:10；16:13）有一段提到耶和华要为耶路撒冷城（Jerusalem）披上最美丽最豪华的衣裳。耶和华在形容世间最美丽的织物时两次提到“丝绸”。这意味着此时的波斯帝国境内已有中国丝绸。公元前5世纪的希罗多德（Herodotus）和色诺芬（Xenophon）也说波斯人喜爱米底亚（Medea）式的宽大上衣，而此种衣物的材料正是后来被希腊人称为“赛里斯”(Seres)的中国丝绸。这种轻薄衣料的来历令希腊人浮想联翩，如猜疑出产于羊毛树上，或推测得之于蜘蛛腹中。有些历史学家认为同一时期丝绸也已传至欧洲，因为所发现的这一时期的希腊雕刻和彩绘人像所穿衣服都极为稀薄透明，似为丝绸面料。汉唐时期，丝绸不仅是北方陆路交通线上的主要贸易品，也是中国政府赐赠西方国家的主要礼品。

需要指出的是，中西文化交流在丝绸还未成为主要贸易商品之前的远古时期就已存在。草原之路与绿洲之路的出现正是这种交流存在的具体表现，它们可谓丝绸之路的前身。草原之路通常是指始于中国北方，经蒙古高原逾阿尔泰山脉（Altay）、准噶尔盆地进入中亚北部哈萨克草原，再经里海北岸、黑海北岸到达多瑙河流域的通道。这是古代游牧民族经常迁徙往来的通道，来自东欧的印欧语系民族斯基泰人，在公元前3000~前2000年就是沿此通道由西而东并南下印度或东南行至阿勒泰地区。绿洲之路是指位于草原之路南部，由分布于大片沙漠、戈壁之中的绿洲城邦国家开拓出的，连接各个绿洲的一段段道路和可以通过高山峻岭的一个个山口道路。这条通道逐渐成为欧亚大陆间东西往来的交通干线。据说周穆王西巡就是沿着这条道路。虽说穆天子的故事未必真实，但考古发现已将这条道路的出现时间追溯到远早于周穆王的时期。尽管自中原通往中亚以及西亚、南亚、欧洲的陆上丝绸之路，作为中西方的贸易通道在很早以前就已自然地存在，但其真正的辉煌与繁荣及其世界历史意义的体现，则始于汉唐时期。从此，中国逐步走向世界，同时中国也以海纳百川的胸怀接纳了世界。中西文化交流的序幕正式拉开。

说道中西文化交流，还不能不强调西域。

西域是一个与丝绸之路息息相关的历史地理概念。所谓西域，通常是对阳关、玉门关以西广大地区的统称，但这一概念的内涵有狭义和广义之分，并且不

同历史时期的西域所指的地理范围也不尽相同。

汉代的西域,狭义上是指天山南北、葱岭以东,即后来西域都护府统领之地,按《汉书·西域传》所载,大致相当于今天新疆天山以南,塔里木盆地及其周边地区。广义上的西域则除以上地区外,还包括中亚细亚、印度、伊朗高原、阿拉伯半岛、小亚细亚乃至更西的地区,事实上指当时人们所知的整个西方世界。与唐代的西域概念相比,可以更清楚地看出,西域是一个范围不断变动的地理区间。随着唐王朝势力向中亚、西亚的扩展,汉代的西域变成安西、北庭两大都护府辖控之地,并因推行郡县制度、采取同中原一致的管理政策而几乎已成为唐王朝的"内地"。西域则被用来指安西和北庭以远的、唐王朝设立羁縻府州的地区,具体而言就是中亚的河中地区以及阿姆河以南的西亚、南亚地区。但西域的政治军事功能与汉朝相同,都是作为"内地"的屏藩,并且在两汉与匈奴的斗争、唐朝与阿拉伯人的斗争过程中,各自的西域地区也确实起到了政治缓冲作用。唐朝广义的西域概念也比汉朝有所扩大,随着当时对西方世界的进一步认识而在汉朝广义西域概念的基础上继续扩展至地中海沿岸地区。

丝绸之路研究所讲的西域,指的就是两汉时期狭义上的西域概念。该地区在两汉时期是多种族、多语言的不同部族聚居之地,两汉政府并未改变该地区的政治结构,其主要的目的就是让其作为中原地区的政治和军事屏障。从地理位置看,狭义的西域即塔里木盆地正处于亚洲中部,英国学者斯坦因(M.A. Stein)将其称为"亚洲腹地"(Innermost Asia),可以说是非常形象。它四面环山,地球上几大文明区域在此发生碰撞。不过这种独特的地理环境并未使其与周围世界隔离,一些翻越高山的通道使它既保持与周围世界的联系,又得以利用自然的优势免遭彻底同化。上述地理特征也造就了西域地区作为世界文明交汇点的文化特征,波斯文明、古希腊罗马文明、印度文明和中国文明都在这里汇聚。而在充分吸收这些文明的同时,西域并没有被这些文化的洪流所吞没,而是经过自己的消化吸收,形成适合本地区的多元文化。在这里可以找到众多古代文化的影子,同时也可以感受到西域文化的个性张扬,这正是西域文化的魅力所在。

在中国历史上,西域并不同于西方。西方在中国人的观念世界中是一个特别具有异国情调的概念,它不仅是一个方位名词,也是一种文化符号。就地域而言,中国人对西方的认识随着历史步伐的演进而转移,大致在明朝中叶以前指中亚、印度、西亚,略及非洲,晚明前清时期指欧洲。近代以来西方的地理概念淡出,政治与文化内涵加重,并且比较明显地定格为欧美文化。然而中国人观念中的西方在文化上始终具有一个共同特征——异域文化。对于西方世界(绝域),中国人自古以来就有一种异域外邦的意识,西方从来都是一块代表非我族类之外来文化的神秘地方。

用现代概念简单地说,中国古代有一个东亚世界和西方世界(绝域)的观念。东亚世界笼罩在中国文化圈之内,是中国人"天下"观的主要内容。在东亚世界



里，古代中国的国家政策以追求一种文化上的统治地位为满足。对于东亚世界的成员，只要接受中华礼仪文化，就可以被纳入朝贡国的地位，否则就有可能兵戎相见。因为古代国家的安全观，乃是以文化和价值观念上的同与异来确定，文化上的认同是界定国家安全与否的关键因素。这样看来，西域在古代中国的政治、文化观念中既可视为“天下”的边缘地区，又可视为“天下”与“绝域”的中间地带。这也正是西域的独特性所在。

新疆人民出版社推出《丝绸之路研究丛书》，我看了丛书选题目录及其作者，大都是能体现丝绸之路研究学术特色的上乘之作。丝绸之路是中西文化关系史研究的重要领域，能够看到即将有如此众多的成果问世，由衷感到高兴，应约写下如上文字，权当为序。

张国刚

2010年11月23日于北京清华园



前　言

岩画是绘画或刻制于岩石上的图像，它的分布遍及全球各地，世界上不管什么地方，只要有适于作画的石面，几乎都会发现岩画。然而，直至20世纪60年代，在全世界范围内岩画研究者，仍然寥寥无几。只有当世界岩画大量发现，学者们开始认识到这些绘制和凿刻在岩石上的图画，犹如文字，是重建人类历史的非常重要的资料，这才对岩画有一种新的认识。今天人们对岩画的考察和研究已蔚为大观，成为探索人类文明起源的媒介和艺术园地中一簇奇丽的鲜花。岩画已成为一个新兴的研究领域，一种自成体系的独立学科。岩画学正以一个生机盎然的新学科在世人面前徐徐展开，表现着它的存在，并展现着它的未来。

从天地洪荒的远古时代直到现在的原始部落，历代都有岩画的创作。岩画记录了人类生存连续性的篇章，并以全球性的宽度和历史性的深度成为世界性的研究课题，是人类最大的一笔文化遗产。从当时人们创作岩画的心理讲，不是随意画一画的图画，而是要“生存下去”的实体。那不是我们在近代小说中所见的虚构，而是被看作在荒古时及后世时曾发生的事实，从洪荒时代起便持续影响着世界，影响着人类的命运。岩画常被当代人誉为刻在石头上的形象性“史书”，不仅是人类艺术史上辉煌的开篇之作，也是忠实再现作画时代的物质生活和精神世界的“活化石”。

岩画是古代造型艺术中的一个品类，包括岩画在内的艺术的产生，是旧石器时代的人们劳动实践和技术进步的必然结果，并与氏族组织的形成有关。当时的人类已具备了现代人的体质类型，大脑的容量增加了，出现了大量新的群体，产生了对新的交往形式的需求。事实驳斥了教权主义学者关于艺术起源于宗教的理论，然而那些坚持艺术与宗教无任何关系的论点也未必正确。在石器时代人的意识中，狩猎巫术的习惯和生产实践所得出的结论总是交织在一起的。世界各民族的岩画都是在举行特定仪式时创作的，然后受到长期的祭祀和崇拜。

岩画是古人在长期劳动实践中创造的艺术珍品，它通过直射或折射去表现永不重复的古代现实，展示了人类的太古文明、上古文明和中古文明，为艺术史、史前史、人类学、民俗学、原始宗教史、美学等多学科的研究谱写了瑰丽的篇章。世界岩画以它古朴、粗犷、凝练和丰富而独特的文化内涵，“堪称想象宏丽、言情浓烈、造型生动简朴、意境深邃的无声史诗”。这部卷帙浩瀚的史诗，向我们传述了远古先民的生存环境、经济活动、宗教信仰、审美观念，是人类由野蛮走向文明的历史图解。

“逝去的人们已经沉默，然而岩石还会说话。”用文字记载的历史，在世界大部分地区只有几百年，个别文明古国也只有几千年。只有岩画最能说明人类的过去。岩画作为一种文化资源，虽然很早就被人发现了，然而它被确认为一种学科却是晚近的事情，那是在20世纪80年代末，在澳大利亚达尔文国际岩画会议上，才正式提出并认定了“岩画学”这一富有充沛生命力的学科。1980年，联合国教科文组织有关单位成立了国际岩画委员会 (International Committee on Rock Art)，是联合国教科文组织“国际纪念碑和遗址委员会”(ICOMOS)根据该会章程第14条，于1980年10月在华沙举行的执委会上决定成立的。它的任务是倡议国际间在岩画研究领域内的协作，并为改善这种协作向教科文组织提出建议。其后，国际岩画事业在全世界范围内勃然兴起。

我国早在战国《韩非子》中就有了对岩画的记载，5世纪时著名北魏地理学家郦道元在《水经注》中，对岩画有了更广泛的描述，其后一些地方史志的记载就更为普遍。

欧洲人发现岩画要晚到明代晚年。1627年(明天启七年)一位名叫彼得·阿尔弗逊(Peder Alfsson)的挪威教师，在波哈斯浪(Bohuslaan)发现了史前岩画。这是岩画艺术近代研究的开始。

自从阿尔弗逊在370年前发现岩画之后，岩画在学者和一般群众中都十分着迷，然而一直到19世纪的末期，对岩画的研究并没有得到应有的重视，而是到了20世纪中期，岩画才不仅仅是一种直观描述性的题目，而且是一个研究性的对象。当然这并不是说早年岩画考察研究的先驱者们的贡献是不值得重视的，他们自有筚路蓝缕的开创之功。事实上，不管在欧洲还是在美洲，先驱者们都进行过重要的编目工作。比如1893年出版了玛勒莱(G. Mallery)的《美洲印第安人的图画文字》。与此同时，瑞典和阿尔卑斯山的岩画，也曾被阿尔摩林(Oscar Almgren)和英国的牧师皮克纳尔(Clarence Bicknell)分别研究过。在20世纪初，学者们曾搜集过有关南非、北非和澳大利亚岩画的资料。由于岩画的被发现，把人类的艺术历史推前了数万年，其历史价值和艺术价值是不言自明的。

自1879年欧洲第一个史前艺术洞穴岩画——西班牙的阿尔塔米拉洞窟和稍后的法国拉斯克斯洞窟岩画被发现以来，给予岩画的研究以巨大的推动力。欧洲、亚洲、非洲、美洲以及大洋洲的许多国家都相继发现了数以万计的岩画作品。

这些岩画，上自旧石器时代晚期，下迄当代原始部落，跨越的时间达几万年之久，地域的跨越达数万里。当初的岩画学者，诸如步耶尔(Abbe Henri Breuil)和奥勃迈谒(Hagobermaier)等人，都曾描述和著录过他们所见到过的岩画。这两个人和稍后的恰丁(Teilhard de charden)，对岩画的研究，既是描述性的，又同时创建理论框架。在研究中，注意解析古代岩画的意义，又将它与远古社会的活化石——今天的原始部落中存在的习惯和传说联系起来。从总体上讲，这些早期的研究，还是以记录事实为主，分析显得乏力，综合研究几乎还没有。

今天世人对岩画的研究，比起19世纪末系统、深入得多了，已由简单的直观描述转向以综合研究为主，倘若继续研讨下去，那些由岩画蕴含的远古时代的奥秘和令人惊异的东西，将被更好地发掘出来。

大约30年前，世界上岩画专家还很少，并只集中于几个国家内，但现在情况有了变化，近几十年来，中国岩画学的勃兴尤其引人瞩目，多数国家的学者开始懂得，岩画也如同文字那样，是建构历史的极为重要的资料来源。

历史的车轮进入20世纪60年代，在世界岩画工作进程中，有一个引人瞩目的现象，即意大利"卡莫诺史前研究中心"(BCSP)的建立。1963年8月3日，有21个学者在意大利北部的梵尔卡莫尼卡集会，建立了上述致力于世界范围内岩画研究的组织。它逐年发展起来，现在已有1000余名来自60多个国家的会员，它的任务，不仅是研究世界各地岩画，而且联系到史前部落人类的经济、社会和精神生活等各种课题。

在欧、亚、非、美各洲和大洋洲的许多国家里，岩画表现着自晚期智人以来生存故事的连续性篇章。从洪荒时代的狩猎者，到当代的狩猎、采集和游牧社会，表现了超过3万年的人类的活动，尤其是证实了在世界广阔地域内不同种族、不同时代人群的社会经济活动、文化实践和原始信仰。

世界宛如一块超大的画布，只要哪里有适于作画的石头，哪里就会被绘画或刻制上岩画，岩画遍布于五大洲，同时它们全球性的分布也是耐人寻味的。到目前为止，被公认的世界岩画主要地区如下：其中美洲13个国家39个地区；亚洲12个国家32个地区；非洲24个国家31个地区；欧洲14个国家31个地区；大洋洲6个国家15个地区，共计69个国家148个地区。由此可见，岩画比较平均地分布于世界各地，没有一个洲是小于15个主要地区的，也没有一个洲是超过40个主要地区的。从这个分布情况看，可以说，岩画的确是具有世界性的宽度的。当然这也不是说，岩画是平均地分布于世界各地，实际上绝大多数岩画分布在目前荒无人烟的干旱地区和半干旱地区，而在热带丛林地带，却很少发现岩画的稠密地区。

岩画艺术，不管是直射还是通过折射，它是人类为生存而斗争的图解，它揭示了劳动方式、经济活动、社会实践、美学倾向、哲学思想和自然与"超自然"环境的关系，它集体地成为人类清楚地说明世界的一种手段。据有人估计，到目前为止，世界上记录下的岩画数字已超过了2000万个图像，保存在世界上的岩画图像



要超过5000万个。这是人类留给今人的最丰厚的弥足珍贵的文化遗产。它构成了一种人类精神经历的不平常的记录，一种突出的世界遗产和历史重构的源泉。[①]在世界浪潮的激励下，我国也出现了岩画热，各省区的考古、历史、美术、文学工作者，对所在省区存在的岩画进行了系统的考察，并写出了一批考察报告。比如20世纪50年代对广西花山岩画的大规模调查，60年代对云南沧源岩画的科学考察，70年代对内蒙古阴山岩画的考察，80年代对宁夏贺兰山岩画、内蒙古乌兰察布岩画的考察，90年代内蒙古巴丹吉林沙漠岩画的发现和研究，都是卓有成果的。到目前已有几部大部头的岩画专著问世，比如汪宁生的《云南沧源崖画的发现与研究》，陈兆复的《中国古岩画》，赵养锋的《中国阿尔泰山岩画》，王克荣等人的《广西左江岩画》，覃圣敏等人的《广西左江流域崖壁画考察与研究》，盖山林的《阴山岩画》，李祥石的《贺兰山与北山岩画》等。在大量考察工作的基础上，还出版了一些综合研究和专题研究的著作，比如盖山林的《中国岩画学》，宋耀良的《中国史前神格人面岩画》，卢晓辉的《岩画与生殖巫术》等。以上中国岩画资料和研究，是我继续深入研究的基础。近几十年来，我先后考察过内蒙古、宁夏、青海、甘肃、新疆、山西、辽宁、黑龙江、广西、江苏和福建等省区岩画，这对于我动手写本书的中国岩画部分提供了感性知识和有关资料。

对于国外岩画，我亲自考察过的较少。只是1986年，我以出访教授身份在美国和加拿大做了为期三个月的岩画考察，亲自考察了美国得克萨斯州、怀俄明州、科罗拉多州、北达科他州、南达科他州、堪萨斯州岩画，和加拿大的阿尔伯达省的岩画。1991年和1995年，我又在宁夏银川市和法国巴黎参加国际岩画研讨会，又了解到许多国外岩画讯息。尤其是近几十年来，我又收到来自法国、美国、俄国、澳大利亚、韩国、日本、意大利、加拿大、印度、英国、蒙古、德国等国家的岩画同行的岩画书籍。比如前国际岩画委员会主席、意大利“卡莫诺史前研究中心”主任埃曼努尔·阿纳蒂教授，通过与我交谈和通信，得到了许多有关世界各地岩画的信息。1996年法国文化部给我寄来12箱文物考古书籍，其中有不少是岩画书籍，或与岩画有关的资料。澳大利亚岩画委员会主席罗伯特·班德纳里克教授，给我寄来了多期《世界岩画》杂志。特别应当提到的是韩国安东大学史学系任世权教授，曾给我寄来多本岩画书籍和在田野拍下的岩画照片。由于国外同仁慷慨惠赠，使我得以获得大批国外岩画资料，这就为我较全面地了解世界各地岩画提供了方便。

目前我国对外国岩画的研究尚处于起始阶段，将国外的岩画介绍给中国人的书籍更是凤毛麟角，我看到的介绍外国岩画的汉文书籍仅有《世界岩画资料图

① 〔意〕埃曼努尔·阿纳蒂：《世界岩画研究概况——一份送交联合国教科文组织的报告》(1984)，载《卡莫诺史前研究中心公报》，BCSP，第21期，中译文见陈兆复、邢琏：《外国岩画发现史》，附录，上海人民出版社，1993年版。

集》、[1]《非洲岩画艺术》、[2]《外国岩画发现史》[3]等屈指可数的几本，即便是有关文章也不多，而外国岩画的考察与研究却在突飞猛进，每年都有世界性岩画会议，交流研究成果，并在意大利罗马设有专门的岩画出版机构，世界各国每年都有大批的岩画书籍面世，每年公布的岩画论文更是不计其数。为了使中国岩画研究走向世界，就得了解世界岩画的情况，就得将世界岩画介绍给中国，并将中国岩画推向世界，这样不仅能对岩画本质作深入理解，也能从世界的范围去理解中国岩画。世界各地岩画有极大的趋同性，埃曼努尔·阿纳蒂指出："人类早期的发音、手姿以及别的联络表现方法，无论口头的或可见的都没有保存下来。但是图像的信息，却一直流传到现代。当某些艺术品在早期的考古学地点出土，大量的史前创造性的表现法以岩画的形式保存下来，对它们的研究和估价提供了持续四万年人类的精神、生活。它们是唯一的资料，使我们能深刻地窥察出早期人类之心灵和情感的内部世界，揭露出人类的想象和观念的历程。通过全世界岩画上所展示的主题和形象的一致性，证明了人类的智力有着共同的来源。"又说："神话和信仰的图像又把我们带回到人类狩猎生活的遥远的根，反映出我们思想意识的本质面貌，同时还揭示出人类对自然和'超自然'之间的相互关系。"[4]

中国岩画与外国岩画，以及外国各国间岩画的比较研究，有助于我们去鉴别全世界相似的社会类型。比如，狩猎社会类型，全世界的岩画都趋向于以特定的风格去描绘动物(多数是野兽)，是大致相同的象征性的形象。游牧社会类型，尽管地区不同，但有着普遍的风格化的特征，表现的以家畜为主。渔人和牧民的艺术，即使他们相距甚远，其风格特点也是相类似的。由此可以说，人类日常的注意方式和明确的生活方式，都能影响着那些有着相同活动背景的人们，其结果就会出现相似的倾向。看来风格样式和题材内容标志着智力的特定水平。我们根据这些便能够查明文化的某一个发展阶段。如此说来，我们有可能以非常普通的方法去解析风格的意义。世界性岩画的研究，可能在不久的将来，在重构人类的历史、特定原始民族的历史和文化格式等方面产生巨大的作用。

岩画是很复杂的文化现象，最早的岩画产生于文字之前，它组成一个早期人类表现他们自己和他们对世界看法的最重要的证据。最古老的书写文字产生距今只有5000多年。而在此之前，岩画几乎是唯一的文化载体，它作为一种文化的、社会的、历史的知识源泉，成为人类生存数万年的图画记录。岩画这种艺术，体现了人类抽象、综合和理想化的才能，它描绘出开天辟地的洪荒时代人类经济的和社会的活动、观点、信仰和实践，对认识人类早期及其连续性的篇章的精神生活

① 李森、刘方著，中国工人出版社，1992年版。

② 张荣生编译，上海人民美术出版社，1982年版。

③ 陈兆复、邢琏著，上海人民出版社，1993年版。

④〔意〕埃曼努尔·阿纳蒂：《世界岩画研究概况——一份送交联合国教科文组织的报告》(1984)，中译文见陈兆复、邢琏：《外国岩画发现史》，附录，上海人民出版社，1993年版。

和文化样式，提供了无比丰富的资料。在文字发明之前，是人类文化遗产中最灼灼闪光的一页。

岩画作为远古人类的一种文化密码，包含着极其丰富的文化内涵。所谓“文化”实在就是“人化”，即人类的创造，就是人类自由能动本质的外化、物化和对象化，是人类行为(包括物质活动和精神活动)及其成果。这样，文化也就分为物质文化和精神文化两大部分。因而，要弄清岩画作为文化的特质，就必须把岩画放在全人类的物质文化、精神文化发展的序列里加以考察；把岩画放在人类远古乃至全人类上古史物质、精神文化发展的序列里加以考察；把岩画放在一切相关性、类缘性文化现象及其发展变化的序列里加以考察和探讨。这也有助于发现岩画这种杰出特异的文化现象产生及其延续的原因。

由于岩画是远古人类行为及其成果的集中体现，蕴含着方方面面、多种多样的文化内涵，因此要破译这种文化密码，必须运用跨学科材料和跨文化视野去研究，揭示岩画各种题材的原型，及其所包含的社会学、经济学、原始宗教、文化人类学、民俗学、神话学、民族学、古天文学、符号学、艺术学等学科的丰富内容。也就是说，从形式上看，我们是站在岩画外去看岩画。我们知道，任何一种健全的文化研究都必须内外结合，各种学科纵横交叉进行，破译岩画这种文化现象也不例外。

本书在写作前，本人已有《阴山岩画》、《乌兰察布岩画》、《巴丹吉林沙漠岩画》、《中国岩画》、《中国岩画图案》、《岩石上的历史图卷：中国岩画》、《中国岩画学》面世，即便是《盖山林文集》中的文章，也以对岩画的研究占主要篇幅，从表面上看，似乎对中国岩画已知之不少了，但由于丝绸之路岩画是世界岩画的一部分，不知道世界岩画与中国岩画现状，就很难认识丝绸之路岩画所反映的社会文化现象。于是有必要对世界岩画和中国岩画概况作一介绍，才能准确理解丝绸之路岩画在世界岩画中的重要位置。



目 录



Contents



导　论

第一节　岩画的传统考古学断代

岩画(无论是绘画还是岩刻)的断代，当前国际上还没有找到一种利用自然科学手段的比较可靠的行之有效的新方法，那些试验性的用自然科学手段去解决岩画年代的某些探索，其方法还不够成熟，而且鉴定的费用昂贵。因此，人们仍不得不靠考古学的传统方法去进行断代。

近几十年来，美国出版的较新的考古学综合性著作，如D.H.Thomas的《考古学》(1979年)和R.J.Sharer、W.Ashemar两人合著的《考古学基础》(1979年)都有专章讨论考古学断代的问题，而都没有介绍岩画学有何新方法断代。近几十年来北欧岩画艺术研究成就显著，在1981年出版的《北欧崖壁艺术编年研究》一书中，分期断代仍用传统方法。1971年美国麻省理工学院出版的《考古学家断代技术》(Dating Techniques for the Archaeologist)一书，列举各种自然科学断定考古学年代的方法，而独未谈及岩画艺术。1972年在奥斯陆召开岩画艺术国际讨论会，并于1978年出版了会议论文集《国际岩画学术研讨会专题文集》(Act of the International Symposium on Rock Art)，与会者使用断代方法，仍不外乎利用崖壁上武器或工具等形象，与已有的考古材料相对照。美国岩画新书，如1978年出版的《犹他州的崖雕和图画文字》和1980年出版的《西南印第安人的崖壁艺术》诸书，书中一再强调"断代问题是崖壁艺术研究中存在的主要问题"，"要对一个孤立的崖画地点进行断代，是绝对无此能力的"，"断代方法需要改进"①。又说："崖壁艺术的断

① Polly Schaafsma, Indian Rock Art of the Southwest, pp.13—15. University of New Me: Kic0 Press. 1980.

代，充满了困难和不确定性。考古学家在断定一个含有木片的房屋遗址年代时，有树轮法作为手段；在断定任何有机物时，有碳十四这一极有价值的助手；但两者都不能使用于崖壁上画出的或雕刻出来的线条。……考古学家有地磁学、钾氩法、热释光等等方法来决定事物的先后序列，但没有哪种方法可以证明对于断定崖壁艺术是有价值的。”[①]俄国学者N.A.包考文科(N.A.Bokovenko)在谈到中亚早期民族岩画的解释与年代问题时说，岩画年代断定是困难的，但研究人员已得出很多断年法，如地层、地形、风格、对比、色泽、技巧、工具痕等。[②]俄国学者M.khuzh-nazarov在谈到乌兹别克斯坦岩画的年代问题时，直言：“我们断代的主要依据是：地层、风格特征、制作技巧、岩表色泽及其他材料对比研究。[③]”俄国Marina kilunovskaya博士在阿尔泰地区、哈萨克斯坦及蒙古国发现了一大批岩画，为了鉴别其中的斯基泰时期的作品，他运用对比的方法，即主要是把三种遗物：岩画、雕刻和装饰艺术品进行比较。经过比较，得出了斯基泰艺术动物技法的某些共同特征。通过对多种材料的研究，鉴定出了斯基泰动物图像的风格以及远古游牧民族的岩画作品；并找到了中亚地区哈萨克东部属于斯基泰文化的岩画的演变规律。[④]俄国学者Kubarev V.D是用墓葬材料去探索阿尔泰岩画的年代，他说：直到现在，很多壁画的断代仍是西伯利亚考古学中的一个问题，现在最常用而最容易的方法是与同时代的墓葬材料类比研究，因此，运用来自一个地区，至少哪怕是一个地形单元内的材料是研究的重要条件。阿尔泰斯基泰时期岩画可与Pazyryk文化墓葬材料相类比而区别出来，例如，早期游牧民族墓葬里，有一种在随葬陶器上画出单独的动物图像的习俗，这种习俗除阿尔泰之外，在图瓦、蒙古也有发现。该习俗很可能在青铜时代早期就诞生了，在Ajmyrtyg一件石容器上刻有马的图像，其风格技法与阿尔泰及南西伯利亚其他地区相似，随葬陶器上的鹿、公山羊、猫科动物及鸟类的图像与中亚岩画相似，证明它们的年代在斯基泰时期。[⑤]俄国学者Ranov V.A对帕米尔岩画的断代，沿袭三种传统的断年方法：岩表色泽、风格特征和物体图像。[⑥]

记得十多年前，笔者在写《阴山岩画》时，为了求得断代的相对准确性，曾将岩画断代归纳出十一种方法，现在看来尚无大谬，世界各国同仁的岩画断代方法，也与此大同小异。现将传统岩画断代方法归纳如下：

其一，画面的风蚀雨淋日晒程度。每幅岩画，自其被制作之日起，就开始遭受大自然的破坏，时代愈久被破坏的程度愈深。古老的岩画，由于千百年来风蚀、雨

① Kenneth B.Castleton, Petroglyphs and Pictographs of'Utah, v01.one, p.8.Utah Museuml of Natural History, 1978.

② N.A.Bokovenko:《中亚早期游牧民族岩画的解释与年代问题》，1995年巴黎国际岩画会议上的论文。

③〔俄〕M. khuzhnazarov:《乌兹别克斯坦岩画的年代问题》，1995年巴黎国际岩画会议上的论文。

④ Marina kilunovskaya:《斯基泰时期岩画的鉴定问题》，1995年巴黎国际岩画会议上的论文。

⑤ Kubarev.D:《由墓葬材料来看阿尔泰岩画的年代问题》，1995年巴黎国际岩画会议上的论文。

⑥ Ranov v.A:《帕米尔岩画：地点风格主题年代》，1995年巴黎国际岩画会议上的论文。

淋、日晒，使画面的色调、保存完好程度发生很大变化。我们在考虑由于自然因素对岩画产生的影响程度时，必须考虑地理环境，石料的硬度，物理、化学性质，画面的位置(是在露天、岩厦或洞窟)，画面的迎向(向上、向南、向北、向东、向西)，岩画所在地的风蚀、雨淋、日晒程度，人、畜在画面上的践踏情况，颜绘岩画颜料中的黏合剂情况，以及岩刻岩画的槽沟深度等因素。假若两处岩画，上述的诸因素一样或接近，时代较早的岩画，大自然对岩画的破坏要严重些，有的石面崩裂，表面石皮剥落，画面漫漶，甚至严重残损。这在世界各地岩画中是不乏其例的。在色调上，灰暗不清，甚至与作画的石皮同色，很不容易辨认。晚期岩画则与此大相径庭，其保存较完整，色泽鲜艳，即便刻于黑色石皮上，刻痕也极易辨别。以上岩画的保存情况，只有到岩画现场才能取得。因此，判定岩画的年代，现场观察特别重要，否则断定不准，甚至会产生笑话。比如，内蒙古乌拉特中旗韩乌拉沟南口有一巨石，上面刻着众多的天神像，并有“大唐宝庆”字样。有人便根据天神人面酷似传说中的“孙猴子、猪八戒、沙和尚”就说这是明代以后的岩画，并且刻的就是西游记中的这些人物。[①]实际上“大唐宝庆”等字是后刻的，在现场一看便知，从画的内容看，应是原始社会的作品。从这个例子看，只从形象去判断岩画的年代是何等的不可靠。

再则，同一幅画并不一定是同一时代的岩画，而为要区分同幅画上不同时代的作品，也必须到岩画现场去仔细分辨。众所周知，欧洲旧石器时代洞穴壁画中的一次图像相互覆盖着，云南沧源岩画在同一块崖壁上往往绘画过多次；阴山岩画中，同一幅画中也有叠压覆盖的现象。因此最后形成的画面，内容上彼此混合不清，在同一幅画面上，甚至同一个形象上，形成了时间纵度上的连续性的序列。这种现象，与阿龙塔人对“努尔通涅”的观察是一致的。“阿龙塔人不能想象同一个努尔通涅起初可以表示树，以后又可以表示鸸鹋：他们宁肯不怕麻烦再做一个努尔通涅来表示鸸鹋，尽管与前一个完全一样。在这里，我们可以看到一个宗教仪式的规定，即同一个东西只能为宗教目的使用一次。”[②]这些图像累积和重刻的现象启示我们：一个巫术仪式要使用一次图像，每次绘制本身即是巫术仪式的一部分，绘刻图像的过程就是一个实施巫术意志的过程，绘一笔、凿刻一下都是巫术的一个动作。中美洲的萨波特克人，每当妇女分娩时，她的亲友都聚集在小屋内并在地上画出各种动物，画好一个就把它擦去，这样一直进行到婴儿诞生时，画好在地上而未擦去的动物就被看作是新生婴儿的“通纳”(tona)或“第二个自我”(alter ego)，等孩子长大时，就给他一头代表他的动物，由他饲养照管，人们相信，孩子的健康和生命都同这只动物的生命息息相关，要活都活，要死也都同时死亡。[③]美国人类学家亚历山大·马沙克曾把一部分雕刻与绘画中的重叠现象解

① 吉发习：《阴山岩画“天神像”年代刍议》，《内蒙古社会科学》，1982(3)。
② [法]列维—布留尔：《原始思维》，商务印书馆，1981年版。
③ [英]詹·乔·弗雷泽：《金枝》，中国民间文艺出版社，1986年版。

释为动物在一定的仪式中的被“杀”;实际上,原始人的意志、表象与其外化图像之间是直接对应的,画出一个动物即是出现或生殖一个动物的意志的体现,而将这个动物涂掉才具有“杀”死动物的意义。从世界岩画看,这种巫术仪式也是存在的,然而对岩画这一现象的认定及各次作画的先后顺序,也只有通过对岩画的现场审视才能辨别。

此外,岩画表面绿锈性质也被人当作断定岩画年代的基础,比如前苏联学者B.A.拉诺夫和A.B.古尔斯基在判定塔吉克斯坦戈尔诺—巴达赫尚自治州岩画时,就考虑到岩画表面绿锈性质,并将它的作用与图形的语义、风格相提并论。[①]

由上述看,对岩画现场的观察,在岩画的相对年代判断中有重要意义。

其二,岩画所在地的文化堆积物。岩画所在地的文化堆积主要是指洞窟岩画而言的,洞窟原是原始人的住地,而洞中石壁上的绘画是居住在洞窟中的居民所作的,因此洞窟中的文化堆积物与岩画是同时的,因此,对岩洞中堆积物时代的判断即可知晓岩画的时代。欧洲法兰克—坎塔布利亚地区许多洞窟岩画的年代是这样确定的。比如,西班牙的桑坦德附近的阿尔塔米拉洞窟岩画年代的确定便是如此,1875年索图拉伯爵在阿尔塔米拉洞窟着手发掘,在洞窟的后壁上发现了黑色绘画,他认为这是与洞窟中的旧石器时代堆积物属于同一时期的作品。

史前人类居住的洞穴很早就被人们注意到了,先是在法国,稍后又在英国,其后在欧洲中部及南部各地都有陆续的发现,尤其是在法国的多尔多涅地区取得了最丰富的成果。在这些洞穴里面,发现了巨象、驯鹿、穴熊、犀牛等冰河时代动物的遗骸,而且也有人类居住过的痕迹。这不仅因出土的粗制的石器可以证明,尤其是在洞穴中发现的刻制在驯鹿和巨象骨头上的珍奇的图画,进一步可以证明人类栖息的事实。

1860年法国史前考古学者爱德华·拉泰考察比利牛斯山地区洞窟,发现了打击的燧石器,以及一个刻有熊头的残鹿角叉的顶部。这些艺术品的发现,第一次揭示出法兰克—坎塔布利亚地区旧石器时代晚期的艺术。当时还有人在法国的维尼附近一个洞窟里采得一个刻着鹿形的线雕骨片。几乎在同时,又有人在瑞士边界的地方找到两块线雕的骨片,一片雕刻野山羊,另一片雕刻着长满叶子的嫩枝。洞窟内文化遗物和其他艺术品的被发现,以及这些遗物与洞窟内石壁上岩画关系的被确立,为法兰克—坎塔布利亚岩画年代的断定找到了参照系。

1895年E.利维里在法国的多尔多湟(Dordogne)地区的莫特(Mouthe)洞窟的发掘,是从洞窟的通道开始发掘的,通道内的堆积物包括大量旧石器时代晚期的马格德林文化期的遗物(距今约1.5~1万年)。当莫特洞窟那些马格德林文化期堆积物被清理出来后,这才发现了里面的洞口。进洞之后,才在洞壁上发现了绘画

①〔苏联〕B.A.拉诺夫,A.B.古尔斯基.戈尔诺:《巴达赫尚自治州岩画简述》,陈弘法译,《苏联民族学》,1966(2)。内蒙古文物工作队:《文物考古参考资料》,1980(2)。

和线雕。正因为洞口是被马格德林文化期的堆积物所堵塞，所以此后就不可能再有人进入洞内，洞窟壁画存在的时代当然要比堆积物早。当时有权威的学者都认为这些壁画一定是在洞口堵塞之前，于是莫特洞窟壁画的原始性就被学术界接受了。

1901年，步日耶(H.Breuil)等人发现了康巴勒斯洞窟，接着又发现了哥摩洞窟，这两个洞窟都被很古老的沉积物所覆盖。洞窟内的沉积物，特别是文化遗物时代的被确定，使洞窟岩画的年代破译成为可能。

著名的布兰柯洞窟的线雕马头，被早期马格德林文化期的堆积物所覆盖，那些堆积物几乎把整个洞窟填满了，可见这些线雕的作者肯定生活在那些堆积物之前。帕农帕(Pair—Non—Pair)洞窟有一个小洞，洞口被堆积物从里面堵塞，它们分别属于旧石器时代中期的莫斯特文化期和晚期的索鲁特文化期，当把堆积层移走后，才在墙上暴露出只有外轮廓的动物壁画来，这就足以说明壁画比堆积物更为古老。在堆积层中还包括奥瑞纳文化期后期的工具，所以壁画可能是早期奥瑞纳或中期奥瑞纳的作品，至少不晚于奥瑞纳文化期的后期。

欧洲洞窟壁画或线雕画，有时全部或部分被钟乳石所覆盖。钟乳石是石灰石溶解后形成的碳元素堆积物，它的形成要经过很长的时间，因此被厚厚的钟乳石所覆盖的作品，时代应当是很早的，即不可能晚于中石器时代。

其三，与岩画附近有关的遗迹和出土文物联系起来进行研究断代。内蒙古克什克腾旗哥佬营子岩画，在刻有岩画的巨石前，砌有几个石台，可能是当年祭祀岩画的场所。这个场所的断代，有助于岩画的断代。前苏联学者对黑龙江左岸岩画的断代主要采用此法，比如黑龙江左岸纽克扎岩画的断代便是如此。在纽克扎两处画址上面的岩石上，有一处祭地遗址。在祭地遗址文化层中发现的劳动工具相当古朴，分别是一些圆形的、椭圆形的、三角形的和梯形的刮削器，一件石核刮削器，一件断面石核，一件刮刀，一件组合工具的残部，一件动物石雕像，许多石片工具。前苏联学者认为，纽克扎岩画和祭地文化层出土的全套器物当属于同一时期，其理由是："第一，祭地出土的上述器物直接掩盖着祭地岩面上残存的岩画，这些岩画(动物图像)在风格上又同上述两处画面上的岩画十分相近。第二，在祭地的文化层曾发现过一些小块赭石和赭石留下的纹斑。第三，某些石片工具和刮削器在修整赭石时为其颜色所污染。最为明显的例证是一块从大型刮削器上砸下来的一块石片。刮削器本身是灰色的，而已经用过了的上述石片周边已被赭石的颜色全部染红，其背面还留有赭石色的指纹。很可能在加工赭石时，人的手指亦为赭石所污染。另外，在一件石核刮削器上，亦发现了赭石色指纹。"[①]纽克扎祭地出土的所有器物，均与久克泰文化的出土器物十分相似。前苏联学者以此为依据，认为该岩画遗存距今不少于1万年，这是以岩画所在地的祭地年代断定岩

①《中国古代北方民族文化史专题文化卷》，1259~1260页，黑龙江人民出版社，1995年版。

画年代的一个典型例子。

另外，前苏联学者在黑龙江左岸共发现15处具有草原风格的岩画遗存，其中已有10处岩画祭地被发掘。其中乌鲁伦圭1号岩画的年代也是根据那里的祭地的年代确定的。乌鲁伦圭1号岩画的祭地含有三个文化层。第一层出土了一件砍伐器(刃部已经严重烧焦)和一些陶片(饰有粗糙的绳纹)。这些遗物均被断代为不晚于公元前1千纪中期。第二层出土的陶器带有布纹。这种陶器对于公元前4千纪中期至公元前2千纪中期的黑龙江上游来说是有代表性的。第三层出土的是一件石制砍伐器、一件双台面棱柱形石核和一件双台面石核的坯料。这些器物及其样式和加工传统非常接近于断代为公元前6~5千纪的诺沃彼得罗夫卡2号遗存。乌鲁伦圭1号岩画的年限亦正相当于这一时期。[①]

此外，我们还可以用芬兰阿斯图万萨尔米岩画为例，去说明以岩画附近有关的遗迹和出土文物联系起来进行断代的情况。阿斯图万萨尔米岩画的考察者Ю. A. 萨瓦捷耶夫指出："在对岩画所在山崖脚下长15米、宽1~2米的台地进行勘察时，在未被扰动的土层中发现了两件器物。B.鲁霍和H.萨尔瓦斯认为，这两件器物与岩画属于同一时代。在岩画所在山崖下的西侧发现两件页岩箭镞 (长7.6厘米)，属于篦纹陶晚期时代(公元前2200~前1800年)；中段发现一件青铜器时代(公元前1300~前500年)截止的石英石箭镞。H.萨尔瓦斯根据这些材料和岩画的题材、风格得出结论说，该山崖上的绘画传统已经存在了很长时间，手掌形和船形岩画是在青铜器时代出现的。他甚至认为，阿斯图万萨尔米岩画的断代问题比起其他北欧岩画来要容易解决得多"[②]。而"B.鲁霍根据部分岩画的互相重叠现象和出土箭镞的不同类型以及与斯堪的纳维亚岩画的相似情况得出结论说，阿斯图万萨尔米岩画的早期层次当出现于篦纹陶文化的末期，而晚期层次则出现于青铜时代"[③]。

利用岩画所在地的祭地和遗址的年代去断定岩画的年代，在世界不少国家都采用过，看来是行之有效的。

其四，将未知年代的岩画，与已知年代的岩画和出土文物的对比研究是世界上普遍采用的另一方法。岩画所特有的题材在其他类型的遗存中也能找到，这就为利用其他类型的遗存和遗物作参考系数解决岩画的年代成为可能。在巴统博物馆的陈列品中，有一件基督徒的石棺，棺盖上是浮雕的十字架，而十字架与棺盖边缘之间的四个矩形中，刻着与科贝斯坦的岩画十分相似的山羊的剪影。瑞典山岩上太阳舟的精确摹本被刻在普斯科夫出土的骨梳上。在芬兰一座公元7~8世

①《中国古代北方民族文化史专题文化卷》，黑龙江人民出版社，1995年版，1272~1273页。

②〔苏联〕Ю.A.萨瓦捷耶夫：《芬兰岩画》，《原始艺术》，新西伯利亚城，1976年，汉译文见内蒙古文物工作队编《文物考古参考资料》，1983年第4期。

③〔苏联〕Ю.A.萨瓦捷耶夫：《芬兰岩画》，《原始艺术》，新西伯利亚城，1976年，汉译文见内蒙古文物工作队编《文物考古参考资料》，1983年第4期。

纪的教堂里，壁画非常奇怪，我们可以毫不费力地认出那种太阳舟、鹿和其他野生动物的图案。①蒙古国学者道尔吉说："各组相似岩画间在风格和内容上的对照，这些岩画同断代可靠的出土物之间的一致点，可使断代工作得以着手进行。"②许多国家的学者对岩画的断代正是这样做的，比如蒙古国哈楚勒图和伊赫—腾格里—阿姆岩画综合体的时代便是这样断代的。这些岩画就题材和风格来看，与外贝加尔地区岩画相类似，这些岩画中的图形是传统式的，成正方形，间或成圆形，图形当中有一些椭圆形或圆形的斑点，这些图形伴有排列成行的粗糙的小人形。这里还可看到粗糙的动物形(马形)、鸟形和十字形。将哈楚勒图岩画、伊赫—腾格里—阿姆岩画同外贝加尔地区其他考古遗存进行比较时，应当首先注意岩画中的人形与1833年在涅尔琴斯克(即尼布楚)附近方形墓中出土的青铜刀上的装饰画的相同点。"这座墓很可能属于外贝加尔地区典型的方形墓之列。"③这把刀是典型的卡拉索克刀，其上半部饰有绵羊头，柄上饰有几个人形：圆头，双手伸向两旁，两腿微微叉开。哈楚勒图和伊赫—腾格里—阿姆的大部分人形岩画，几乎全是这种形状。由于刀柄形状所限，刀上的人形只能是一上一下，而石崖上的人形则可左右并列；但两种场合中构图意义都是相同的——人群成行排列。

哈楚勒图和伊赫—腾格里—阿姆岩画也可以和鄂尔多斯青铜上的纹饰进行比较。两把鄂尔多斯青铜刀上都刻有成行的飞鸟形，鸟的头部、翅膀和整个体形的制作手法都与上面提到的蒙古和外贝加尔地区岩画相同。哈楚勒图和伊赫—腾格里—阿姆岩画中的一些马形岩画，其风格与上面谈到的刀上的马形很相似，与此相近的马形在外贝加尔地区的"鹿石"上也有。它们的特点，首先在于动物的后腿位置一样，后腿的下半截向前弯曲。马形岩画胸部突出而剽悍，腹部在靠近后腿处骤然收缩。从这种表现手法看来，这些岩画当"属于蒙古草原和米努辛斯克边区部分草原在青铜器时代最后阶段所特有的并广泛流传的动物岩画组"④。如此看来，哈楚勒图和伊赫—腾格里—阿姆岩画同青铜时代(公元前2000年末至1000年初)的某些遗物进行一番比较，就不是徒劳无益的了。

继上述两处岩画之后，在蒙古国的岩画应是中央省的伊赫—阿雷克和耐默赫岩画。在这两处岩画中，可以看到"斯基泰野兽风格"所独具的特点。"四腿蜷曲、犄角华丽的鹿形与南西伯利亚广为流传的塔加尔时代青铜用具，有相似之处。"⑤这样运用岩画与已知年代岩画的比较，以及岩画与已知年代的其他文物的对比，便解决了未知年代的岩画时代问题。

① H.K.列里赫：《远古的芬兰神庙》，《过去的年代》，1908年第2期。

②〔蒙古〕道尔吉：《蒙古岩画研究简史》，《蒙古考古学论文集》，莫斯科，苏联科学院出版社，1962年，内蒙古文物工作队，《文物考古参考资料》，1980年第2期。

③ A.T.奥克拉德尼科夫：《著作索引》，转引自道尔吉《蒙古岩画研究简史》。

④ A.T.奥克拉德尼科夫：《著作索引》，转引自道尔吉《蒙古岩画研究简史》。

⑤ C.B.吉谢列夫：《南西伯利亚古代史》，莫斯科—列宁格勒，1951。

这样的断代方法，并不限于在蒙古国和俄国，大约在意大利也使用着同一方法。比如意大利岩画学家埃曼努尔·阿纳蒂(Emmanul Anati)在《意大利博阿里奥·特麦—达福地区的岩画艺术》一文，谈到博阿里奥·特麦岩画断代时写道："属于铜石并用时代和青铜器时代的岩画有首先出现在瓦尔卡莫尼基石崖上的各种武器图形。在武器图形和日用器物图形中，钺和战斧对于断代起着特别重要的作用，这一点是十分有意义的。钺和战斧的形状可以证明，这类岩画是属于铜石并用时代和青铜器时代的。在露易尼地区发现有瓦尔卡莫尼基所特有的那种岩画类型，即所谓'盾形'岩画。这种岩画还与欧洲的史前巨石中心以及新石器时代晚期、铜石并用时代的其他综合体有类似之处。对于这些细节所做的研究，对于准确断定瓦尔卡莫尼基最古老的岩画的年代会提供许多依据。"①换言之，博阿里奥·特麦岩画的断代，也是以已经发现的属于青铜器时代各个阶段的种种武器岩画和日用家具岩画为依据的。埃曼努尔·阿纳蒂先生接着写道："应当再一次强调指出，已经发现的属于青铜器时代各个阶段的种种武器岩画和日用家具岩画，对于探明博阿里奥·特麦岩画的演变很有意义。在岩画石崖脚下进行发掘的过程中获得的重要考古资料也很有价值。比如，其中有一组石器(石英岩的，花岗岩的)就很可能是凿刻岩画用的工具。……在一个探方中还发现过几块赭石。"

类似于以上的断代方法，我们还可以举出许多实例。比如，前苏联学者A.П.奥克拉德尼科夫等人，在谈到后贝加尔地区的巴尔古津山谷杜舍兰村岩画时代时说："在解决巴尔古津岩画的时代归属问题时，仍需采取本文作者之一经常推崇的方法，就是用考古综合体中已确定了时代的东西与图画进行对比的方法。"又说："为了确定后贝加尔岩画的年代，利用了已确定为青铜时代的青铜刀柄首上的图形来进行对比。应当指出，杜舍兰岩画中的拟人图形或者兽形人与1858年克列姆博士发表过的刀柄首上的图形非常相似，与'色楞格'地区的岩画相比其相似的程度更大。有趣的是，在上鄂毕河沿岸已经确定为青铜时代晚期的小雕塑品中也发现了非常相像的拟人图形(或者叫兽形人图形)。例如，在发掘鄂毕河畔伊尔缅时代阿勃拉森斯基古城遗址时发现了六个泥塑人形。这样的相似应当解释为趋同近似。上述的相似现象不可能使我们详细地确定巴尔古津山谷岩画的时代，而只能使我们把它们列入后贝加尔青铜时代的岩画的统一体中。"②

西伯利亚加兰加什河谷岩画中的突厥人(公元6~8世纪)作品，也是与突厥时代墓葬出土物进行比较后确定下来的。③

---

①〔意〕埃曼努尔·阿纳蒂:《意大利博阿里奥·特麦—达福地区的岩画艺术》，《原始艺术》(俄文)，H.K.吉莫费耶娃俄译，新西伯利亚城，前苏联科学出版社西伯利亚分社，1976，陈弘法汉译，内蒙古文物工作队:《文物考古参考资料》，1983(5)。

②〔苏联〕A.T.奥克拉德尼科夫等:《贝加尔湖沿岸和后贝加尔地区新发现的岩画》，新西伯利亚城，前苏联科学出版社新西伯利亚分社，1979，内蒙古文物工作队:《文物考古参考资料》，1983(5)。

③〔苏联〕E.A.奥克拉德尼科娃，《加兰加什河谷岩画》，《原始艺术》，新西伯利亚城，1976，内蒙古文物工作队:《文物考古参考资料》，1983(4)。

蒙古国土拉河畔乌兰哈达大块花岗岩上的突厥岩画的年代，是根据鄂尔浑河谷的阙特勤碑上的记号状野山羊图形和翁金河畔刻在突厥石碑上的记号状野山羊图形比较确定的。这一图形的凿刻手法与穆库拉突厥墓上的图形一样，以菱形代替头部，角长，末端回卷。记号状野山羊，还可以在东阿尔泰地区古代突厥人墓中出土的器皿上看到。前苏联学者B.Д.库巴列夫在谈到尤斯提德1号围墙出土银器时写道："第二个记号刻在罐底内壁上，为传统的山羊图形……最为有意义的是第二个记号竟像是鄂尔浑突厥芯伽可汗及其弟阙特勤的荐亡碑上的记号状图形的翻版。现在已经知道，这种山羊图形乃是可汗政权的象征。这里应当指出，记号状野山羊图形不仅在鄂尔浑河碑铭中可以看到，而且在蒙古、图瓦、阿尔泰、哈萨克斯坦和东突厥斯坦的石雕、石碑和岩画上也可以看到。A.Д.格拉奇对山羊图形画面进行仔细研究后，从中分出一种'楚鲁克图格—基尔朗形'古代突厥山羊图形。A.Д.格拉奇在分析了记号状山羊图形的意义之后，赞成Д.Г.萨温诺夫的意见，认为这种图形同时也是其凿刻者(刻在山崖上，器物上，等等)属于这个政治联盟即属于突厥汗国的一种特殊象征。'古代突厥人记号状山羊图形岩画是一种标志，它可说明属于鄂尔浑—阿尔泰突厥汗国的诸部落所占领的区域'。这样，我们所发现的这件器皿底部的记号可使我们蛮有把握地将其出土的荐亡围墙及全部出土物一起列入辽阔的突厥世界的类似遗存的行列之中。尤斯提德河畔2号围墙出土的陶罐也是如此。由于它与阿尔泰及图瓦的阿尔泰突厥人的罐子完全相同，因此与银器属于同一时代(公元8~10世纪)。"①蒙古国和中国的突厥岩画都是与已知年代、族属的图像确定年代和族属的。

其五，采用地质学的手段，去揭示岩画年代之谜，是学者们解决岩画年代的另一种方法。比如芬兰学者马蒂·萨尔尼斯托的文章曾经以地质学理论为基础对芬兰阿斯图万萨尔米岩画的断代问题进行了讨论。他指出，岩画在萨伊玛湖系的所处位置及该湖的标高，为断代问题提供了很好的前提，因为其基本部分要比乌奥克西河出现前最后阶段的大萨伊玛湖水平线还低。后来由于乌奥克西河的出现才使湖水的水平线急剧下降。因此，阿斯图万萨尔米岩画的产生时代无论如何不会早于乌奥克西河的出现时间。M.萨尔尼斯托认为，根据地质材料也好，根据考古材料也好，都可以将乌奥克西河的出现时间确定在篦纹陶的鼎盛时代，约45000~5000年前。而当湖水急剧下降2~2.5米之后，才露出了岩石表面——未来岩画的绘画处。不过阿斯图万萨尔米湖湾的水平线此后仍在不断下降，共又降低1.5米，这一时期大约经历了1000年之久。在这段时间，湖水差不多降到岩画画面所在山崖之下的台地。

乌奥克西河出现之后，才为岩画的产生创造了最为适宜的条件。此后，随着

① 〔苏联〕B.Д.库巴列夫：《关于东阿尔泰地区古代突厥人"围墙"的新资料》，《远东与西伯利亚考古新发现》，陈弘法译，前苏联科学出版社，1979，内蒙古文物工作队：《文物考古参考资料》，1983(4)。



湖水的继续降低，往山崖上绘制岩画的工作也越来越有困难。可惜，M.萨尔尼斯托没有将萨伊玛湖的发展史考察工作进行到底，也未能结束碳14的分析工作，否则将会更准确地断定乌奥克西河的年龄，从而也就可以断定岩画的年龄了。①

我国的地质学家唐伟忠先生，也从地学角度对内蒙古乌海市桌子山岩画的年代做过有益的探索。据唐先生说，分布于桌子山西麓的召烧沟、苏背沟、摩尔沟、苦菜沟等地的岩画，均创作在距今4.7亿年的坚硬的石灰岩上，其普氏硬度达8度，岩画所处石灰岩之下，有一层特坚硬的普氏硬度16~20度的石英沙岩，为磨刻和凿刻岩画提供了天然的石料，故整个发现的岩画均在这一层石英沙岩上的石灰岩上。以分布于苦菜沟悬崖上的两个不同高度的岩画为例，制作岩画之时，可能近在地面的陡壁上，只是由于新构造运动才将岩画抬升到6.6米和13.2米的两个不同高度的悬崖上。从地貌和第四纪地质学分析，距地表13.2米高处岩画，大约于第四纪晚更新世(Q3)和中全新世(Q24)之间，为距今1.1万年的中石器时代。距地表6.6米的低处岩画，相当于第四纪中全新世(Q24)和晚全新世(Q34)的皋兰期，为距今3000年以上至8000年的新石器时代、青铜时代和铁器时代。②

其六，岩画画面题字。有些晚期岩画有题字，这是确定岩画绝对年代有力的证据。然而一定要仔细判定题字与岩画是否同时制作，即对岩画与题字就色泽、制作方法和自然界的风化程度进行一番比较，以决定两者是否为同一时代，否则就会出现错误。这方面的画例很多，比如内蒙古阴山、巴丹吉林沙漠岩画中就有一些汉文、蒙古文、藏文、回鹘文、西夏文的题字，对岩画的断代有重要作用。在国外，也有岩画与岩文的混合画面。比如韩国庆尚南道蔚州郡彦阳面大谷里盘龟台岩画，在众多的图像中就有许多汉字，字与画虽然不属于同一时代，但汉字时代的被确定，可知岩画时代的上限一定早于这个时代，因为汉字的题字晚于岩画。③在中央阿拉伯岩画中的"伊斯兰风格"岩画群，始于公元第7~8世纪赫格拉之后，是一种图案化的形象，有着大量的部落符号和阿拉伯铭文。画面上的部落符号和阿拉伯铭文对断定岩画年代无疑是起了决定性的作用。④上面画例说明，符号、文字对断定岩画年代有重要作用。

其七，岩画的题材内容，是确定岩画时代的又一方法。由于岩画的内容是"近取诸身，远取诸物"，紧密地联系着社会实际，因此，不同时代的岩画，往往有着不同的题材内容，这种差异，便成为断代的依据。

旧石器时代岩画题材，以表现未被人类驯服的野生动物和手印为主。以欧洲

---

①〔苏联〕Ю.А.萨瓦捷耶夫：《芬兰岩画》，《原始艺术》，新西伯利亚城，1976，内蒙古文物工作队：《文物考古参考资料》，1983(4)。

② 唐伟忠：《从地学角度初探桌子山岩画》，1991年国际岩画委员会年会暨宁夏国际岩画研讨会上提交的论文。

③〔韩〕黄寿永、文明大：《盘龟台岩壁雕刻》，东国大学出版部，1984。

④〔意〕埃曼努尔·阿纳蒂(Emmanuel Anati)：《世界岩画研究概况》，卡莫诺史前研究中心公报BCSP，(21)，中央民族学院少数民族文学艺术研究所：《世界岩画研究概况》，1985。

为例，动物岩画多为已不在该地生存的动物，如猛犸(长毛象)、野牛、驯鹿等，它们只生活在遥远的古代，当时西欧的气候条件适宜于它们的生存，但现在这些动物早已在那里绝灭了。在西班牙洞窟顶部，是46英尺长的大型作品，有二十多只旧石器时代动物的形象，包括15头野牛、3只野猪、3只母鹿、两匹野马和一只狼的形象。俄国勒拿河右岸希什金诺岩画，是勒拿河畔冰川期末期生存过的马匹原型的再现，它出自与冰川期末期和冰后期第四纪古生动物群同时代人之手。蒙古国科布多省辉特—青格尔洞穴岩画，岩画题材有野牛、野羊、野马、野驼、大象，似鸵鸟的怪鸟，以及像蛇一样的图形，完全是一种纯野兽图形艺术。当时所表现的是一个原生自然界的景象。由此可见，在旧石器时代岩画断代工作中，动物考古有十分重要的作用。

到青铜时代，世界各地，尤其是亚洲等地，气候和自然条件发生了很大变化，自然景物和动物群落随之也发生了变异，在旧石器时代，甚至在新石器时代早期尚存活的某些动物群绝灭了，代之而出现的是众多的草食动物。同时由于青铜的广泛使用，社会生产力也有长足发展和进步，人们的思想和原始宗教信仰也有了改变。所有这一切变异，都反映到岩画艺术上，使岩画在题材内容上与以前岩画大有不同。当时由于已进入畜牧时代，岩画动物由以野牲为主变为以家畜为主，由以狩猎为主变为以放牧场面为主。在原始宗教方面，由以表现手印，到以表现形形色色的面具为主。在科技方面，最显著的变化是出现了车，表现在岩画上，出现了车、车辐和车辙。

到了“文字时期”，尤其是到“中世纪时代”，在中亚和蒙古草原，由于气候的干旱，大量出现了骆驼岩画，特别是出现了许多单峰驼。在俄国亚洲部分、哈萨克斯坦、吉尔吉斯、塔吉克、蒙古等地，岩画表现了旅行队、贸易、战争，以及弘扬各种一神教崇拜的画面，包括佛教、基督教、伊斯兰教等都广泛地描绘着，并伴随着许多岩文。比如巴基斯坦多佛教内容的岩画。阿拉伯半岛、西奈(埃及)、内盖夫沙漠(以色列)、约旦和土耳其，尤其是阿拉伯半岛，有伊斯兰教内容的岩画。蒙古草原晚期蒙古人岩画中多弘扬喇嘛教内容的岩画。总之，岩画在题材内容上刻有时代的、社会的“烙印”，通过对这些“烙印”的辨析，便可大致认定岩画所属的时代。世界上岩画学者，正是遵循着这个规律去判定岩画年代的。

在这方面的实例很多。俄国贝加尔湖沿岸和后贝加尔地区的许多地点的岩画，如杜舍兰村岩画、阿勒加村、戈卢宾卡山、库尔通等地岩画定为青铜时代作品，主要是根据岩画中的家畜、栅栏等内容确定的。[①]前面已经提到，埃曼努尔·阿纳蒂先生对于意大利博阿里奥·特麦—达福地区的岩画的断代，是根据出现在瓦尔卡莫尼基石崖上的各种武器图形，他说：“在武器图形和日用器物图形中，钺和

①〔苏联〕A.П.奥克拉德尼科夫等：《贝加尔湖沿岸和后贝加尔湖地区新发现的岩画》，新西伯利亚城，前苏联科学出版社新西伯利亚分社，1978，内蒙古文物工作队：《文物考古参考资料》，1983(5)。



战斧对于断代起着特别重要的作用……钺和战斧的形状可以证明，这类岩画是属于铜石并用时代和青铜器时代的。"学者们对塔吉克戈尔诺—巴达赫尚自治州岩画年代的确定，也是"要以图形的语义、风格、图画表面绿锈性质为基础"。①

其八，岩画的风格，是断定岩画年代的有效方法。岩画图像中，有再现性与抽象性两种。其中前者，即再现性写实性强的感性形象在岩画艺术中占有很大的比例。比如在北非洲，除了地区性的大羚羊外，斑马、狒狒、鸵鸟等随处可见，那些引发人们想象的舞蹈、狩猎、驯养和放牧场面，堪称是某种活动事件的记录，都是再现性的岩画作品。其中后者，即抽象性的作品，被称为抽象记号和几何图形，如圆形、同心圆、交叉形、辐射圆形、三角形、矩形、格形以及平行或曲折的、规则或不规则的等等，不胜枚举。几何形态，在大洋洲岩画艺术中最多见。在美洲，螺旋形、弧形或点状排列的几何形多达2000余种。②然而时至今日，究竟在岩画中再现性产生时代早呢，抑或抽象化的产生时代早？还是两者同时产生的呢?在学者中一直是见仁见智无法统一的问题。有些学者，根据某些地区再现性作品早于抽象性作品的事实，认为从总体上讲，再现性岩画要早于抽象性岩画。在旧石器时代的欧洲岩画中能确定为抽象母题的是很少的，仅有一些重复出现点划形式的属于尚未被破译的和有争议的符号。而在新石器时代、青铜时代，在世界的许多地方，几何形态的岩画却格外突出，醒目引人。抽象性和几何形岩画，往往具有时代性、民族性和地域性，有些却得到了世界性的流布，以同心圆而论，在欧、亚、非、美各洲都有分布，比如撒哈拉南部地区近濒水域地带，就有许多同心圆母题，同样在中国北方草原也有很多。其时代多为新石器时代至青铜时代。

我们从判定岩画年代的角度出发，不管两种岩画风格孰早孰晚，但有一点是可以肯定的，即不同地域、不同时代的岩画作品在风格上是不同的，因此岩画学者常根据某地岩画风格的不同，去断定岩画的年代。

其九，岩画制法不同，往往又是断代的另一依据。无论在中国，还是在世界其他地方，不同年代的作品，往往制作的方法是不一样的。法国考古学家格·弗拉曼经过对北非岩刻的刻纹和表层作认真的研究之后指出："早期的岩刻是用一种仔细磨光的、约1厘米宽的V字形深槽状工具制作的。用石锤和这种质地坚硬的石头工具在岩石上雕凿出一些不规则的、断断续续的轮廓线，然后用湿润的沙子或专门磨尖的坚硬石头磨光。可以推测，某些用这种技术完成的岩刻是制作的最初阶段。"③"有一种看法认为，在某些情况下，制作的最后阶段，可能使用湿润的沙子

① 〔苏联〕B.A.拉诺夫：《戈尔诺—巴达赫尚自治州岩画简述》，陈弘法译，《苏联民族学》，1966(2)，内蒙古文物工作队：《文物考古参考资料》，1980(2)。

② 陈麦：《再现性与抽象化——岩画艺术漫谈》，《实用美术·岩画专集》，上海人民美术出版社，1989年版。

③ 张荣生编译：《非洲岩石艺术》，上海人民美术出版社，1982年版。

和磨光的硬木棒。但是,这只是一种推测而已"[①]。在笔者多年岩画考察工作中,进一步证实格·弗拉曼的论点是正确的,即就岩刻岩画而论,磨刻岩画时代是最早的,起码中国北方岩画是如此。

用金属工具(主要指铁工具)的锐刃,去划破石皮而制作的线刻画,是晚期作品,在中国一般是在唐代之后,至明清时代仍然有之。

用坚硬石工具,敲击岩石的自然岩面,由敲下的众多的点形成图像。这种敲击法制作的岩画作品,流布范围最广,延续时间最长,是世界岩画的主要制作方法。从遥远的古代,一直延续到近现代。

在岩绘岩画中,最早的岩画作品,是用各色的(主要是赭红色)颜料矿石研磨成粉末,加黏合剂,搅拌均匀,然后加水,制成浆液,再装入骨管或植物茎管中,用口吹喷管的一端,制成图像,即所谓吹喷法。而后是用手指或笔(用毛毳、碎竹制成)在石壁上绘画。

其十,古文献记载为某些地区岩画的年代下限提供了依据。这对我国和韩国岩画说来尤为如此。比如韩国庆尚南道蔚州郡彦阳面大谷里岩画上,有许多汉文题字,这为判断岩画年代下限找到了依据,岩画不可能比题字更晚,这虽不是古文献记载,但它胜于古文献的记载。[②]又如北魏郦道元《水经注》中对岩画的记载,给内蒙古阴山、宁夏贺兰山某些岩画的断代提供了线索。宋代王象之《舆地纪胜》一一五卷引宋代陶弼《咏宾州仙影山》诗,对广西左江花山岩画的断代提供了线索。福建省有些县志又为该省某些岩画的下限提供了依据等等。

其十一,动物考古。这方面的实例很多。正像前苏联学术界所承认的那样,前苏联学者在判定旧石器时代岩画方面亦没有更多的经验,有把握断代的只是那些画面上绘有几种灭绝动物的岩画,而且不包括更新世早期的岩画。比如他们对于黑龙江左岸岩画的研究,特别是那里的旧石器时代岩画年代的断定,除了根据画址附近祭祀遗址出土的遗物外,主要是靠岩画中已经绝灭的动物的生长时代。

非洲岩画的断代,是把岩画的情节同气候条件变化及当地动物群进化的资料相比较,是绝对分期的可靠根据。这种以动物群进化为根据的分类比较通用。撒哈拉岩画的时代分期,就是以岩画中出现的动物,而被分作古代水牛时期、饲养公牛时期、马时期和骆驼时期的。[③]

欧洲的洞窟岩画断代,除根据洞内文化层堆积外,也主要靠动物岩画中动物的生存时代断定的。

当我们对某处岩画断代时,往往要从多角度去思考其年代,往往是以上断代方法中的几种方法综合起来加以判定。当然,以上所述11个方法断代,并不一定能囊括所有的方法,这里只是举出一些方法而已。在断定某处岩画年代时,问题

① 张荣生编译:《非洲岩石艺术》,上海人民美术出版社,1982年版。
② [韩]任昌淳编著:《韩国金石集成(1)先史时代》,一志社刊,1984年版。
③ 张荣生编译:《非洲岩石艺术》,上海,上海人民美术出版社,1982年版。



往往比此复杂得多,需要开动脑筋,从更多的角度去破释岩画的年代。此处所举仅备参考。

由于用传统考古学断代方法解决岩画年代的不准确性，各国岩画学者还不得不考虑用自然科学手段去探考岩画年代的可能性。

第二节　用自然科学手段断代的探索

用自然科学手段断定岩画年代,即岩画的直接年代测定,是通过对岩画颜料(岩绘)或刻痕中的沉淀物(岩刻),作物理的或化学的化验分析,来确定岩画的年代的。这种科学方法只是在过去的二十年或二十余年中发展起来的。这种直接年代测定的方法探索,最初是在澳大利亚和美国西南部开始的。为了对各个个别的年代测定法进行估价,需要将岩刻画与岩绘画分别去研究。

首先,简要地介绍一些主要的方法及其优点,而后描述新近的发展,再对晚近出现的年代测定方法予以讨论。

大约直到1980年,世界上还没有一例史前岩画被严格地确定过年代。到大约1976年,澳大利亚岩画专家罗伯特·G.比德纳里克,通过对风化现象或岩石表面锈泽的研究,提出了一种“岩画直接的年代测定”的新概念,并给出这样的定义:“决定岩画古代年代的最可靠方法，一直是对和岩画本身关联的岩画面容(features,这里的含义是指一层岩石表皮或像表皮的壳层物显示的画貌)的调查研究,这方法或是测准它(如颜料),或测早它(如岩画的媒体,或岩画被画于的岩石表面),或测迟它(如后来裂开的把岩画花粉分割开的龟裂,或沉淀在岩画上的沉积物)。[①]他先是细查潜在的锈泽 (Patinae)、岩石釉泽 (Vanish) 和风化形成的石亏(Wanes)[②]以为“直接年代测定”提供关于岩画年龄的材料。从那以后,他致力于对靠近南非冈比亚山(Mount Gambier)的几个岩洞的岩画地层的研究。这里要指出所谓岩画状态的“地层学的关系”是一种物理的、不容置疑的岩画地层和沉积的方解石的地层。这沉积的方解石的地层可以用各种定量分析方法测定年代;通过碳含量一半的生物学起因(它使沉淀物可以用放射性碳年代测定法);通过铀—钍测定法(测定存在于岩洞沉积物内的放射性同位素);和通过确定氧同位素比,它能提供古代气候的资料。[③]

大约当罗伯特·G.比德纳里克在澳大利亚试验碳酸盐辅助测年代法的同时,多恩(Dorn)和其同事们在美国西南部探索了阳离子比(Cation—ratio,CR)测年代

①〔澳〕罗伯特·G.比德纳里克:《岩画的直接年代测定》,提交给1991年宁夏国际岩画会议上的论文。
②“石亏”是岩石的棱边慢慢地逐渐地变圆的结果。
③〔澳〕罗伯特·G.比德纳里克:《岩画的直接年代测定》,提交给1991年宁夏国际岩画会议上的论文。

法。它利用的是从假定地是生物学起源的锰铁增积层(accretion)中选择滤取的阳离子和岩石石表面的釉泽。为了规定沥滤的局部比率,对于某地点的岩刻画,在形成于它们本身的纹道中的釉泽与阳离子比被"测定最小年代"之前,必须得到适合于AMS放射性碳年代法的大量标准样品。

阳离子比CR测年代法,在1984~1988年间得到岩画界很大支持,罗伯特·G.比德纳里克在澳大利亚安排了一个科研项目。在这个项目里多恩和诺伯斯进行了合作,他们提出澳大利亚的远古时期的岩画年龄最少超过3万年了。这个研究的引人注意的结果引起了一场有关这个问题的详细讨论,并于1990年6月在堪培拉举行的一个专家研讨会,询问了这个方法的精确与可靠程度。

与此同时,沃兹曼鉴定了在澳大利亚卡卡杜(Kakadn)国家公园的一组岩画点的草酸盐沉积物,他看出了它们在提供年代测定的最大与最小年龄方面的潜力。草酸盐(Whewl lite) $CaC_2O_4 \cdot H_2O$和(Weddellite)$CaC_2O_4 \cdot 2H_2O$是草酸的盐类,含有生物碳并可以应用放射性碳年代测定法。草酸盐年代测定法和碳酸盐年代测定法是很相似的,但草酸盐法也许应用更广泛,并且可以不受由于更多近来的物质交换或物质沉积的潜在复原加于碳酸盐法的局限。

近十年来,又有几个更"直接"的方法已被尝试或提出。岩石表面除釉泽外,还发现了各种其他铁锈色的增积物。地衣测量学(Lichenemetry)是最早开发的方法之一,基于地衣菌体的稳定生长型的假设,它就只能是有限制的应用。1985年沃兹曼鉴定了在二氧化硅晶块里的有机物体 (在澳大利亚岩画点通常可发现胶质二氧化硅沉积物),从那里提取AMS年代信息是可能的,但那里有明显的不确定性。比如,空中的OM会沉淀在岩石表皮(这"表皮"即沉积的矿质壳层)上,使对那表皮的年代规定提前。[①]

下面对岩绘和岩刻岩画的年代测定,分别进行介绍。

岩绘岩画的"直接年代测定"法:直接从岩绘岩画得到的第一个放射性碳法测定的年代,是由万德莫威(Van der Merwe)等人在南非提出的,用于比较新近的碳素颜料。而通过岩绘颜料(Paint)中放射性碳含量测定岩绘岩画年代的第一个尝试是格兰特,当时需要的仅是样品量的5%。1990年澳大利亚和法国的几个有多种训练素质的研究小组成功地得到画用颜料的绝对年代测定法,并发表了研究成果。

1990年洛埃(Loy)等人在澳大利亚对更新世时期的岩绘岩画的年代作了第一次测定,他们从岩绘画颜料样品中鉴定出的人血蛋白中得到三个AMS(Accelerater mass spectrometry加速剂质量光谱仪) 放射性碳的年龄。来自北疆老瑞·克里克(Lavrie Creek) 的样品看来像是两万年了,而来自塔斯马尼亚岛的朱迪斯·开文(Judds Cavern Tasmania)的两件样品据信大约是1万年或9000年了。

① 罗伯特·G.比德纳里克:《岩画的直接年代测定》,提交给1995年巴黎国际岩画会议上的论文。

旧石器时代岩画的第一次用绝对的和“直接的”方法测定年代，是罗伯兰切特(Lorblanchet)等人，把从考格内克·奎西(Covgnac Quercy)岩洞来的碳基油质颜料用AMS年代测法测定，得到的是大约14300年。

麦克多纳德(McDonald)和欧菲瑟(Officer)把AMS年代测法应用于悉尼地区的碳素画，在一些岩画点得到令人惊奇的结果。

20世纪90年代初，从铁克萨斯的色米诺尔·堪尤恩(Seminole Canyon，Texas)的一个石灰石岩画庇护处收集到了画用颜料的自然剥落的碎屑，学者用AMS方法得到的年代，是距今大约8800年。

测定没有有机成分的岩绘画的年代的方法无疑也将会发现。罗伯兰切特等人的报告，他们的红色色素明显的不是赭石的，而是铁陨石形成的泥土配成的，那泥土可能与水混合，然后沉淀，在水流失后沙粒分离出来，干燥后受火烘烤，最后铁矿石脱去水分而变成红色。对赭色物质的颜料，通过热发光方法是可以测得年代的。对在尼奥克斯(Niaux)和其他法国岩洞中的那些有特色的颜料配成物的鉴定也是很恰当的，能够表现出年代学的含义。在我国广西左江的岩绘画颜料中发现有动物蛋白，从而使直接测定岩画年代成为可能。在印度的岩绘岩画中的颜料，有栗色物质，人们想它是微生物形成的；一种是白色颜料，它随时间转变成黑色；另一种是碳素。在澳大利亚北部的维多利亚河流域的岩绘画，也有由白变黑的颜料存在，转变的原因，有人归因于细菌和真菌的存在。在澳大利亚南部和维多利亚的一些岩绘画是由鸟粪作为颜料的。碳素的使用，在澳大利亚和其他大陆也是很广泛的。碳素的存在，为精确测定岩绘画年代提供了条件。

岩刻画年代的测定：岩刻画是去除石表面形成的，像研磨、敲凿、钻孔或蚀刻(用腐蚀剂)都是如此。除去的物质不能再覆盖回去，这就是为什么迄今为止的所有应用于岩刻画的“直接”年代测定法，都和掩藏它们的外表皮(面容)有关的原因，像碳酸盐沉积物、岩石表面釉泽和草酸盐外壳(skins)等，莫不如是。

人们虽给予岩石表面釉泽的CR年代测定法以最多的关注，但它的局限性也是很明显的。多恩对各种反应做了回答，他认为CR年代测定是一种实验方法，它必须要考虑环境的影响。多恩更喜欢对存在于岩石表面釉泽中的有机物所作的直接AMS年代测定法。

碳酸盐年代测定法，正由A.罗森菲尔德(A.Rosenfeld)和罗伯特·G.比德纳里克加以精炼。然而此法在运用中仍受到限制。在西欧和南澳大利亚的310个“洞穴艺术点”中的几个以洞穴沉积物为特色，而在卡里澳(Caribbean)很多洞穴艺术点中却什么也没有。然而，这种方法在中国广西花山得到了应用，用以测定在方解石沉积层之间夹入的岩绘画的年代，结果是距今2370年和2115年之间。和泥土有关的方解石壳层，正像在世界各地区的岩刻画地发现的一样，比合适的洞穴沉积物更普通，但它们可能已经大量地变成其他物质了。

碳酸盐、CR和草酸盐的年代测定都属于同样类型的年代测定技术，在相当

一段时间内它将仍然是一个科学尖端。

当前,许多学者正在深入研究刻有岩画岩石的断裂、风化、锈泽、物理表面的形成过程和腐蚀石亏。索雷尔哈欧普(Soleihavoup)注意到一种包含地貌学的微观地形测量的相关材料的记录技术，并且发展了一种像地图那样描绘细节的标准系统。他的方法的拓广(如应当记录所有岩石边棱的尺寸)和它的采用,对扩大这些训练的科学基础会有重要意义。

澳大利亚岩画学者罗伯特·G.比德纳里克提出了一种确定沙石磨钝边角的年龄的方法,在这方法里要估计边棱的角度和磨损掉的边棱的长度。岩画和把它分割开的裂隙之间的时间顺序关系常能够被确定。裂隙导致了岩画分成两个新表面的两个边棱的形成,并且这四个部分都是同龄的。边角逐渐变钝并随时间推移而变圆,表面变得有锈泽或者成颗粒状,或成薄片状地剥落,或者沉淀物在上面逐渐地增积,并由动物(在洞穴内)或其他过程搔抓或擦刮。很多现象都能应用于年代测定:比如岩石边角的石亏,弄成多面体的石砾,这是日积月累的日晒或小规模碎裂的结果,并在多面体每一面上产生出不同年龄的锈泽;差别各异的锈泽,破裂的顺序,和它们与存在于一个地方的不同岩画阶段的关系;雕刻的日期,铭刻和历史上可以确定年代的符号;岩画与那个地方特殊地形外貌的特殊关系,像沉下去的洞底,顶盖下落(在洞穴内和岩画遮蔽处),随沉积物厚度或随意接近性而变。所有这些现象都可以用某种方法测定岩画年代。大多数岩刻画石板能呈现出与时间相关的很多过程和事件的综合记录，并且这些岩画在时间顺序中的相对位置经常是显而易见的。

只有极少岩画点能提供使考古学资料和岩画相关的手段，然而任何一个岩画点,岩画可以和一些地质学的、地球化学的和地貌学的现象相关,所有这些都涉及特殊事件或时期,并且其中很多可以用某些方法测定年代。

罗伯特·G.比德纳里克认为微腐蚀分析是目前有效的年代测定技术,他对单个的劈开的晶体的各面上的微观亏损做了研究，他记录了长石和石英组分的不同损耗量,在此基础上,建立了一个二维坐标曲线(从长石腐蚀开始,随石英腐蚀连续,前者腐蚀太过分,以致不能估计)。他是根据几个在贝索夫诺斯岩画点的标志作出的,并且应用了最后的更新世冰河期条痕作为最远的参考点(冰河期溯回约9000年前,条痕的相对年龄作为附加证据,由它们的微腐蚀的相对程度给予进一步的有力证实)。当那早期岩刻画根据它们瓦解损耗的量置于这个尝试性的坐标曲线中时,它们看来是在3000年前至5000年前之间,这和沙伏瓦特耶夫的试验性的测得年代是一致的。[1]尽管微腐蚀分析在理论上是复杂的,而其技术操作却是容易的。遍及世界的很多地区都能使用这种方法,例如在印度和尼罗河岸的花岗岩带。开始时，微腐蚀年代测定的精确度和早期岩刻画年代测定的精确度一

①〔澳〕罗伯特·G.比德纳里克:《岩画的直接年代测定》,提交给1991年宁夏国际岩画会议上的论文。

致，但它的可靠性却胜于早期所使用的方法，它的简单性也是显而易见的。

1991年10月，在宁夏银川市国际岩画会议上，有幸见到澳大利亚罗伯特·G.比德纳里克先生，并与他讨论了岩画的断代问题。他说，现在世界上，俄国测定岩画的方法较先进，测定岩画年代，通常有两法，其一，用测定古地磁的方法，即测定岩画的岩石在不同地质时代的磁性方向(留在矿物、岩石中的记录)。其二，用模拟的方法，科学测定凿刻和磨刻时，岩石中矿物的物理、化学变化，及在不同条件(温度、湿度、尘土、时间)下的结果。据模拟实验结果和岩画所在的岩石中矿物成分，及其物理、化学变化结果和模拟实验结果，可精确地测定岩画的年代。上述两法，科学而精确，但其缺点是：(1)时间长，耗资巨大，且只能确定所测单幅岩画的年代；(2)若假设模拟条件有差错，更影响其精确度，故不适宜推广使用。因此需要根据实际情况，用各种传统实用方法来确定岩画的年代更为切合实际。

在秘鲁南方纳斯卡市附近刻在高原岩石上的著名岩画，其年代测定是用间接方法确定的，即根据作岩画划线用的小木桩确定年代，或者是根据岩画旁边发掘的陶瓷片确定，但得到的结果太分散，从400年到2200年都有。根据放射性同位素测定年代的新方法，只需取一点试样，就能直接测定岩画本身的年代。

岩画线条，凿刻在蒙有褐色风化层的岩石上。岩画作者用某种尖锐的工具，剥去风化层，深入岩层30厘米左右，使深层更浅色的岩石裸露出来。经历几个世纪后，岩石风化层开始重新形成，并且在它的最下层用电子显微镜能发现附着在岩石上的真菌孢子、植物花粉、蓝藻及地衣残迹。经美国考古学家测定的九个试样给出的年代值，是从公元前190年到公元600年。恰好这时在该地区居住有纳斯卡印第安人部落。①

第三节　岩画的年代比较

岩画作为远古时代的文化遗存，它在世界各地究竟能推算到怎样遥远的时代？它的发源地，究竟是一元的抑或多元的？长期以来困扰着考古学家和后来的岩画学家的心。这个问题的解答，是与人类的起源和艺术的起源纠结在一起的。

人类对自身的历史，长期以来是不甚清楚的。我国战国时代的伟大诗人屈原(约公元前340~前278年)在《天问》中就曾问道："女娲有体，孰制匠之？"传说女娲创造了人类，而造人的女娲又是谁造的呢？围绕这个问题，宗教和科学进行过长期的搏斗。17世纪爱尔兰的主教阿歇尔(Beshop Ussher)依据《圣经》细心地推算出：上帝创造地球是在公元前4004年，又有另一位教士进而把创造地球的具体时间也计算出来了：是10月23日上午9点钟。以上的说法，在今人看来，当然是荒唐

① 《秘鲁岩画年代测定法》，世界科技译报，1993-7-21。

可笑的，然而当时许多人是笃信不疑的。

科学的发展过程就是对宗教愚昧的批判。到19世纪，由于地质学和古生物学的发展，使人类起源的研究露出了一束曙光。根据史前学的研究，有一种理论认为人类大约有300万年的历史。在漫长的历史长河中，世界上出现过许多人种，但直到约5万年前，地球上才出现了“真人”，亦即“晚期智人”，现在生活在地球上的白人、黑人和黄种人都是晚期智人的后代。

艺术是晚期智人出现以后才出现的，岩画是人类早期主要的造型艺术形式，是人类为生存而斗争的图解，它以图像的式样，揭示了作画时代社会的经济活动、生产方式、原始宗教、思维方式、审美倾向、人类与自然环境的关系。所有这一切，使岩画成为人类试图清楚地描绘世界、反映世界并试图有力地改造世界的一种手段。从已发现的岩画看，从岩画在旧石器时代晚期最初出现于非洲、欧洲和亚洲的时候到现在，它的传统已有4万年左右。大多数岩画是属于人类在文字产生以前的原始时代的作品，它是在未经人工修整的自然洞窟、露天岩石，或峭壁岩阴上绘、刻而成的艺术品。

19世纪后期，首先西班牙北部和法国西南部，即所谓“法兰克—坎塔布利亚”(Franco-Cantabrian)地区的洞窟岩画，经数万年封闭之后，重新又被发现了出来。这些冰河时代的史前艺术的发现，改写了人类的艺术史，岩画被承认之前，学术界认为人类最早的艺术品是美索布达米亚和埃及的艺术品，而此后，岩画才被公认是人类最早的艺术品。然而由发现到被承认经历了数十年之久。

在欧洲发现岩画之后，在亚洲、非洲相继发现了岩画，更晚一些时候在大洋洲、北美洲、南美洲又发现大批岩画，至此，全世界各地都发现了岩画。岩画全球性的被发现，使我们了解各地岩画产生的时代成为可能，在此基础上，也为研究各地岩画时代的早晚创造了条件。世界上的岩画学者对岩画研究表明，世界各大洲岩画的起源，要比原先所想象的早得多。据意大利岩画学者埃曼努尔·阿纳蒂(Emmanuel Amati)教授的研究，在非洲，最早岩画艺术的断代，至今为止，是纳米比亚的阿波罗二号洞穴，由温得特(W.E.Wendt)断定，在那里中石器时代考古学地层发现画有动物的石块，经三次碳14测验，距今为28400年、26700年和26300年。在坦桑尼亚最早的岩画是在康达和辛吉达[①]地区，可能比纳米比亚的更早，但至今未作碳14测验断代。据阿纳蒂教授推测，那里早期狩猎者岩画的一系列不同风格，看来要早于任何一个迄今曾经断代的岩画，有可能远远超过4万年。在北非，迄今为止，有关岩画起源最早的可靠断代比南非要晚得多，比如在利比亚的阿卡库斯山脉的早期狩猎者艺术可以归结到更新世晚期，据摩里(F.Mori)研究，距今约1.2万年。相近风格的岩画群在阿尔及利亚的塔西里和乍得的伊纳地都有。[②]

① 辛吉达(Singida)是坦桑尼亚中北部城镇，辛吉达区首府。

②〔意〕E.阿纳蒂：《世界岩画研究概况——一份送交联合国教科文组织的报告》，陈兆复，邢琏译：《外国岩画发现史》，上海人民出版社，1993年版。



在近东，岩画年代最早的线索，是在中央阿拉伯的达赫沙米·威尔斯(Dahthami Wells)发现的，看来是属于更新世时期，在公元前1.4~1万年之间。在中亚和远东，奥克拉德尼科夫认为中西伯利亚的各个地区的岩画地点可断代于更新世时期。而勒拿河畔希什金诺马形岩画，是勒拿河畔冰川期末生存过的马匹原型的再现，它是旧石器时代作品，出自与冰川期末期和冰后期第四纪古生动物群同时代人之手。[①]Д.迈达尔认为，蒙古国科布多省辉特—青格尔洞穴岩画具有人类艺术在起始阶段所具有的一切基本特征，它在许多方面与法国旧石器时代冯·德·戈姆洞穴壁画相似(参见本书第三章亚洲岩画第四节)。

在印度中央邦(Madlaya Pradesh)的巴摩比卡，经维堪克(V.S.Wakanker)查明一系列石器时代的岩画，并断定为更新世时期的作品，在那里发现的装饰过的鸵鸟蛋壳，经碳14测验，断定它距今2.5万年前，这可能是印度岩画起源的一个近似年代。值得注意的是，在中国内蒙古西部的雅布赖山和甘肃嘉峪关发现的手印岩画，其时代约与欧洲奥瑞纳岩画时代接近。因此，亚洲岩画的上限定在2.5万年是保守的[②]、不确切的，其最早年代，保守地说也在3万年以上。

在欧洲，洞穴岩画的最早证据可以归结到奥瑞纳时期。奥瑞纳文化期(aurignacian)属旧石器时代晚期。考古学家依据欧洲的材料将这一时期的文化分为三期：奥瑞纳为第一期，这一文化的创造者是克鲁马农人；索鲁特为第二期；马德林为第三期。奥瑞纳时期，约在距今3.3~2.5万年之前。某些图写符号曾被归到马德林时期，认为是文字书写的原型样本。这个假设是有争议的，但它证明，欧洲最早的图写符号可以早到距今4万年之前。

在美洲，最早的岩画艺术来自南美。在巴西的皮奥伊州与岩画艺术相联结的地层，包括绘图的岩画部分，经碳14测验，断代为距今约1.7万年前。在阿根廷的南端圣克鲁斯省的里奥彼邱岩画，经碳14测定的年代，可以把它放在距今1.2万年前的早期具象的岩画群之中。尽管从风格上看，墨西哥加利福尼亚州的巴雅和美国的加利福尼亚州、华盛顿州的早期狩猎者的岩画群，可能会有与它差不多早的年代，但到目前为止，北美和中美的岩画还没有超过它的年代的作品。

大洋洲到目前为止，岩画艺术最早的证据是澳大利亚南澳大利亚州阿得雷德的科纳尔达洞穴的图写符号，碳14测定年代为距今约2万年。

综上所述，到目前为止，岩画的年代在南非和西欧，距今4~3万年左右；其次是亚洲，距今3万年以上；再次是大洋洲，距今2万年前已出现了岩画；南美洲在距今1.7万年前也有岩画证据。意大利岩画学者埃曼努尔·阿纳蒂预言，“将来的研究有可能证明美洲大陆出现岩画的年代还要更早些”，然而时至今日，还没有更

① [苏联]A.T.奥克拉德尼科夫：《希什金诺岩画》，前苏联伊尔库茨克书籍出版社，1959，陈弘法译，内蒙古文物工作队：《文物考古参考资料》，1980(2)。

② 亚洲岩画年代上限定在距今25000年是阿纳蒂的观点。见E.阿纳蒂：《世界岩画研究概况——一份送交联合国教科文组织的报告》，译文见陈兆复、邢琏著《外国岩画发现史》，上海人民出版社，1993年版。

早的岩画被发现。

以上的事实证明，岩画在世界上的起源是多元的，尽管世界各地岩画，从发生学上看有早有晚，但没有任何证据能说明它们是由世界某地传播过去的。它作为远古文化的载体，是由世界各地相继出现的。



第一章　中国岩画

第一节　中国岩画的发现

中国是记录岩画最早的国家。早在战国时期《韩非子》就提到过岩画。

"赵主父令工施钩梯而缘播吾,刻疏人迹其上,广三尺,长五尺。而勒之曰:'主父尝游于此。'"①

"秦昭王令工施钩梯而上华山,以松柏之心为博,箭长八尺,棋长八寸。而勒之曰:'昭王尝与天神博于此矣。'"②

播吾约在今河北平山县太行山中,也就是说,早在战国时就曾在太行山刻制过人迹岩画。秦昭王在华山为博,估计亦将其像刻于华山上,是秦昭王与天神相搏的场面。

然而记录岩画最多、地域最广者,要数北魏地理学家郦道元(公元472~527年)的《水经注》,书中记录下的岩画点多达二十余处。北魏孝昌三年(527年)冬,他赴关右上任途中,被雍州刺史萧宝寅杀害,时年55岁。他的《水经注》大约在此之前完稿。郦道元生前曾多次跟随北魏孝文帝到各地巡视,在今内蒙古阴山和宁夏贺兰山一带,多次记录那里的古代游牧民族的岩画。《水经注》记录的岩画地域至广,涉及现在的内蒙古、宁夏、青海、新疆、山西、河南、陕西、山东、安徽、广西、四川、湖南、湖北,其地域范围包括多半个中国。该书提到的印度、巴基斯坦岩画,虽得之于传闻,但联想到巴基斯坦北部喀喇昆仑交通要道上的大批佛教岩画的存

①《诸子集成·韩非子集解》,卷十一5。

②《诸子集成·韩非子集解》,卷十一5。

在，可知郦道元的记载还是真实可靠的。

《水经注》中对中国岩画的记载是从新疆岩画开始的，河水条中写道："(于阗)城南一十五里有利刹寺，中有石靴，石上有足迹，彼俗言是辟支佛迹。"①辟支佛即"缘觉"，亦作"独觉"，音译为"辟支迦佛陀"，略称为辟支佛。于阗附近"石上有足迹"的记载，在文献和考古发现中均得到有力的支持。《北史·西域记》谓："(于阗)城南五十里有赞摩寺，即昔罗汉比丘卢旃为其王造覆盆浮图之所，石上有辟支佛趺处，双迹犹存。""趺"是赤脚之意。在《周书》上也有类似记载。

从考古调查看，在古于阗(今和田)西南不远的桑株岩画中有手印，在和田东南的且末县昆仑岩画既有众多手印又有众多脚印。和田东北库鲁克岩画中，也有众多的手印和脚印。

《水经注》"河水条"中，郦道元还提到广武(甘肃永登县)和晋昌郡(甘肃安西县)有古代马蹄印岩画，这是对甘肃岩画的最早记载。该书以轻松有趣的笔调，插叙了一个娓娓动听的故事：说汉武帝听说西域大宛国(中亚费尔干一带②)有天马，就派遣李广利前去讨伐，终于得到了天马，但天马思念故土，当北风吹起的时候，竞挣脱羁绊，昂首奔驰而去，早晨从京城长安出发，不久便到了敦煌塞外。因此，在广武和晋昌郡盘石上便留下了马蹄的印迹。还说当地的少数民族，那时仍在这一带效刻，但汉代的蹄印与北魏新刻蹄印是很容易辨别出来的。③

甘肃省还有一处女神岩画。《水经注》"漾水条"，记载那里悬崖上有一女神像，上部为红色，下部是白色，叫做"圣女神"，当地群众还向它祈福呢。漾水是西汉水之源，在今礼县境，这幅女神岩画当在礼县境内。

《水经注》"河水条"，多次提到宁夏贺兰山至内蒙古阴山一带的岩画。谓："河水又东北历石崖山西。去北地五百里……山石之上，自然有文，尽若虎马之状，粲然成著，类似图焉，故亦谓之画石山也。"其地约在今宁夏陶乐县至内蒙古磴口县之间。这一带正是中国岩画密集之地，可见这里的岩画又被郦道元言中。

"河水条"又谓："河水自临河县东迳阳山南(汉书曰：阳山在河北，指此山也。东流，迳石迹阜西。是阜破石之文，悉有鹿马之迹，故纳斯称焉)。"1976年至1981年，笔者在乌拉特中旗狼山中，发现了成千上万幅岩画，正是当年郦道元笔下所记之岩画。

《水经注》卷九"沁水条"，记载了山西、河南境内的岩画。说沁水经石门，水西

① 王国维：《水经注校》，上海人民出版社，1984年版。

②费尔干大部分在乌兹别克斯坦，小部分在塔吉克斯坦和吉尔吉斯斯坦境内。这个盆地是一个物产丰富的农业绿洲。

③《水经注》河水条原文是："(广武)城之西南二十里许，水西有马蹄谷。汉武帝闻大宛有天马，遣李广利伐之，始得此马，有角为奇，故汉赋天马之歌曰：天马来兮历无草，迳千里兮巡东道。胡马感北风之思，遂顿羁绝绊，骧首而驰，晨发京城，食时至敦煌北塞外，长鸣而去，因名其处曰候马亭。今晋昌郡南，及广武马蹄谷盘石上，马迹若践泥中，有自然之形，故其俗号曰天马径。夷人在边效刻，是有大小之迹，体状不同，视之便别。"



岸有孔山，山上洞穴的石壁上刻有“车辙牛迹”。孔山虽不知具体地点，但其在山西、河南两省的沁河西畔似可断言。

《水经注》又记载着河南和山东的两处岩画。一处是鹿蹄印，卷四河水四，提到河南函谷关(河南新安县)附近，有一座鹿蹄山，山上有鹿蹄印岩刻。一处是脚印，卷二十四“瓠子水条”谓，雷泽(今山东菏泽市和郓城县之间)有大脚印的岩刻。除此之外，山东境内还有广固(山东青州市)的画址。在“淄水条”说，广固城北三里尧山盘石上有人马的痕迹，特别是刀剑之图形，十分逼真。至于图形中的燕锋代锷，魏铗齐铭，与当时北魏的刀剑没有什么不同。以蜡模拓其迹，可知确为人所制作而成的。[①]

陕西省汉水流域也发现过马蹄印岩刻。《水经注》卷二十七“沔水”条谓：“汉水又东合旬水(……旬水又东南迳旬阳县南，县北山有悬书，崖高五十丈，刻石作字……山下石坛上有马迹五所，名曰马迹山)。”旬阳即今日之旬阳县，由是观之，旬阳县也有马蹄印岩画。

《水经注》卷三十“淮水条”说：淮水经过今安徽省凤台县西南的硖石，西岸山上有马迹，传说是西汉淮南王乘马升仙之处，郦道元写《水经注》时，山东南岩石上，尚有大小马迹十余处犹存。安徽省另一处岩画是在附近的八公山，该山在凤台县东南之淮水南、淝水北。

《水经注》卷三十二“肥水条”，还记叙有八公山神人足迹故事一则，他听说八位仙者登山升天处，留下了人马的迹印。但当郦道元亲访该地时，只有八公庙中的神像，却没有发现人马迹岩画。

《水经注》还著录过长江沿岸的许多岩画点。卷三十四“江水条”中，记叙了湖北与四川交界一带的面具岩画。说江水经过宜昌(故城在今湖北省宜昌市西)的北面，经狼尾滩和人滩，两滩相距二里许。人滩的水流急湍。“人滩水至峻峭，南岸有青石，夏没冬出，其石嵚崟，数十步中，悉作人面形，或大或小，其分明者须发皆具，因名曰人滩也。”

紧接着，谈到今长江三峡的巫峡与西陵峡之间黄牛山的岩画，说那里的高崖上，“有色如人负刀牵牛”，人作黑色，牛作黄色，形象都很清楚。书中又引民谣曰：“朝发黄牛，暮宿黄牛。”是言水路迂回，虽舟行一日，犹能望见黄牛山。

此外，夷水岸畔亦有一画址。夷水现名清江，位于湖北省宜都县北。《水经注》卷三十七“夷水条”说：在夷水岸边的岩石上有老虎的图像，所以那里就叫虎滩。

湖南境内也有岩画。卷三十七“沅水条”，说沅陵县(今湖南省沅陵县)西有武溪，石上有盘瓠的图形。另一处在湘江的岸上，其地在衡山县以南，沿岸岩石上发现方形符号岩刻，其方如印章，无文字，岩刻连续二里许。

即便是遥远的广西岩画，《水经注》亦有提及。如卷三十八“漓水条”，提到熙

---

①《水经注》卷二十六“淄水”条。

平县(今广西阳朔县东北)临江有羊濑山和鸡濑山，这两座山，就是因为山上有羊、鸡岩画而得名。

《水经注》所著录的岩画，有岩绘和岩刻，但以岩刻居多，在选题上十分广泛，题材包括各种动物，如马、牛、羊、鸡、虎、犬等；包括神像和面具；包括武器图像；也包括脚印、蹄印以及各种神秘的符号。郦道元为我国岩画的发现作出了开创性的贡献。《水经注》著录的岩画点，又往往与岩画点的地理环境、神话故事、历史传说等联系在一起，给人以多方面的启迪。

我国古典文献中关于岩画的记载，除《韩非子》和《水经注》之外，也散见于各种古籍中，尤以各地方志中最为多见。

成书于公元前1世纪的司马迁的《史记·周本纪》说："姜嫄出野，见巨人迹，心忻然悦，欲践之，践之而身动，如孕者，居期而生子……"这里说到周代始祖后稷，是其母姜嫄踩了巨人的脚印而有孕，生下了后稷的。《史记》的这个记载，很可能是根据《诗经·生民》一诗的记述而来。如此说来，中国脚印岩画的记载可上推到《诗经》的时代，即公元前11世纪至公元前6世纪。

继《史记》之后，《太平御览》、《太平广记》、《舆地纪胜》、《续博物志》、《异闻录》、《宁明州志》、《新安县志》等，对各地岩画，尤其是中国南方岩画多有著录。对于新疆岩画，则见于徐松的《西域水道记》，纪昀的《阅微草堂笔记》和清代末年的《新疆图志》等文献记载。

近代岩画的考察与研究，始于1915年黄仲琴对福建华安汰溪仙字潭石刻的调查。此后，20世纪20年代末有瑞典的贝格曼对新疆库鲁克山岩画的考察，1929年中瑞科学考察团对内蒙古阴山岩画的考察，以及40年代石钟健等对四川珙县"僰人悬棺"岩画的考察。

中国岩画的大量发现，则是20世纪50年代以来的事。50年代对广西花山岩画的大规模调查，60年代对云南沧源岩画、70年代对内蒙古阴山岩画、80年代对宁夏贺兰山岩画、内蒙古乌兰察布草原岩画、新疆阿尔泰岩画的发现与研究，都是卓有成果的。从80年代至今，中国岩画的发现与研究有更大发展，并有《云南沧源崖画的发现与研究》、《阴山岩画》、《广西左江岩画》、《中国阿尔泰山岩画》、《福建华安仙字潭摩崖石刻研究》和《中国岩画学》等多部岩画学专著面世。

第二节　中国岩画的分布

中国岩画是很多的，但它并不是平均地散布于各地，从宏观上讲，北方岩画要多于南方岩画，而北方岩画，则集中于内蒙古、宁夏和新疆。在各地岩画中，有不少岩画密集点，然而最集中的则只有阴山、巴丹吉林沙漠、贺兰山、阿尔泰山、天山、沧源和左江七大岩画宝库。



阴山岩画

阴山山脉是中国一座名山，坐落在内蒙古的中南部。笔者按照北魏地理学家郦道元在《水经注》提供的线索，于1976年至1980年，花费了五年的时间，考察了西起阿拉善左旗，中经磴口县、乌拉特后旗，东至乌拉特中旗的阴山西段狼山地区岩画，东西长达300公里，南北宽约20~40公里，见到岩画约有万幅，拓描、拍照岩画约有1500幅。[①]



图 1 内蒙古阴山神格面具

岩画的选题，是近取诸身，远取诸物，丰富而多样。举凡各种野兽、家畜、放牧、狩猎、舞蹈、毡包、手印、脚印、踪印、凹穴、树木、塔、面具(图1)、神祇、作法、骑者、太阳神、日月星辰、原始车形、符号等莫不备具，是原始氏族部落、匈奴、突厥、回鹘、党项、蒙古人的作品。作画时代，从遥远的石器时代，经青铜时代、早期铁器时代，直至各个历史时代。大量画面说明，青铜时代至早期铁器时代作品居多，画面显示了从荒蛮时代至文明时代递变的历史足迹。

巴丹吉林沙漠岩画

浩瀚无垠的巴丹吉林沙漠是中国第三大沙漠，它位于内蒙古西部阿拉善盟阿拉善右旗境内。这一带的岩画多数分布于这个大沙漠的东南部，多数散刻在山沟崖壁、山岩、石丛和岩洞内。它不是平均地散刻于各地，而是集中分布在某些地点，如阿拉善右旗东南部的苏海赛、夏拉玛、笔其格图、阿日格楞太、曼德拉山，南部的龙首山，都是丰富的岩画集中地。尤其是曼德拉山，在一个4×6公里的孤山上，竟有岩画3000多幅，可见岩画之多。

岩画的题材和制法，往往因时代、地域、功能不同而有别。这里试举以下画址为例，予以说明。

雅布赖山洞窟中的手形岩画。它位于阿拉善右旗东北部，山的东南为地势平坦的牧区，山的西北方为茫无涯际的巴丹吉林大沙漠。山中的手形岩画分别分布于布布、乌胡儿楚鲁特和哈日毛都图三个地方的岩窟之中。布布洞窟位于雅布赖苏木之北群山中，在一接近峰顶的花岗岩上，有几个手形已模糊不清，有左手形8个，右手形1个，有一只手有断指现象，只留有四个指头，拇指被切断，似一左手

① 盖山林：《阴山岩画》，内蒙古人民出版社，1986年版；《阴山岩画》，文物出版社，1986年版。

形，还有一些红色斑块。乌胡儿楚鲁特，位于孟根布拉格苏木西北纳仁高勒的东面，手形岩画是在半山腰一个巨大的花岗岩洞窟中的石壁上。这个洞，洞口高约3米，进深约8米，似是冰川时代留下的"冰臼"，但也可能是风蚀洞。多数手形已漫漶不清，只有7个手形依稀可辨，手掌间有四个长条形斑块，左手形6个，右手形1个。哈日毛都图，位于孟根布拉格苏木纳仁高勒上游北畔山脚下，手形在多个洞窟内，但主要在一花岗岩洞窟近口处的洞顶，山洞口朝南，洞口高约4米，进深约20米。洞口顶部的手形多数是左手，个别是右手形，有一掌只有四指。另有一手掌，中间三指合拢在一起，拇指和小指向外伸展，能看清的有14个手形。以上三个洞窟手形岩画，除哈日毛都图手形有红、黑两色外，其余悉呈红色。全是阴型手形，先将手掌贴于石壁，而后通过骨管将浆液喷于石壁，手拿掉后，便形成现在所见的手形。这些手形与欧洲西班牙卡斯提里奥、法国的封·德·高姆洞窟、柏梅尔洞窟、加加斯洞窟内的手形岩画，无论在作画环境、手型、形状、排列方式、颜料、颜色、共存图像和保存情况都极肖似，说明它们虽在空间上相距万里之遥，但在时代上和作画功能上还是一致的，都是旧石器时代晚期的作品。

曼德拉山岩画是巴丹吉林沙漠岩画中一颗明珠，数量最多，分布最密，延续最长，题材也最广泛。

曼德拉山是坐落在草原上的一座孤山，远远便可望见，骤然看去并没有什么神奇之处，然而走到山脚下，逐一审视那里的石块时，便会在那里发现不寻常的一个个图像，恍如把我们带入了另一个世界。岩画从山体西面的山前丘陵地的一道道岩脉，一直分布到山顶上一道道山梁，其密集程度为世界岩画所罕见，这样使我们顿悟到，原来曼德拉山不是自然界一座平常的孤山，而是在古人眼中一座藏灵栖神的圣山。岩画的内容，有各种动物、舞蹈、男女交媾、成群的斑点、神秘的符号、由帐篷组成的村落(图2)、单个的帐篷、部落交战、放牧、狩猎、骑士群、骑鹿者、树等等。整个画面把我们引入一个远古的神秘世界及其延续性的篇章。



图2　内蒙古曼德拉山村落岩画

其余各个画址，也各具特色。比如孟根布拉格苏木苏海赛岩画，大型图案岩画较多，从内容到风格看，可能是元代蒙古族的作品，除题有蒙古文以外，刻痕也较新。



巴丹吉林沙漠各地岩画，组成了一个时代跨越久远、作画民族众多的岩画长链，分别在说明着从天地洪荒到近代，各个时代、多种民族的社会风貌、经济生活和宗教信仰。它好像一个万花筒，所照射出来的世界彩色斑斓而又奇趣横生。

贺兰山岩画

贺兰山是宁夏和内蒙古的界山，呈南北走向，长200多公里，一般海拔2000米以上，最高峰海拔3556米，是银川平原的天然屏障。

1969年，宁夏的文物考古工作者李祥石首先发现了贺兰县贺兰口岩画。接着他们于1983年至1984年又发现了麦如井、树林沟、韭菜沟、归德沟、黑石峁、大西峰沟、小西峰沟、白头沟、插旗沟、苏峪口、回回沟、大韭菜沟、口子门沟、二龙山等地岩画。在众多的岩画之中，贺兰口岩画最有代表性，而又以贺兰山鹿群岩画最精美(图3)。



图3　宁夏贺兰山鹿群岩画

贺兰口，位于银川市西北60公里，岩画分布在贺兰口沟谷两岸绵延600多米的山岩石壁和山口前的巨石上。经调查，贺兰口岩画总计约300幅，图像个体近千个。岩画题材以面具为载体的各种神灵为主，各个面具形态诡谲多变，千奇百怪，各个图像构成了一个个供古人顶礼膜拜的圣像壁。缅怀当年，一定在巫师或部落酋长的率领下，在晴朗的天宇下或皎洁的月光中，对各个神格面具进行祭奠。这史诗般的画卷，以其北方猎牧民族古朴、淳厚、粗犷的豪情，告示后人万语千言。各个富有神性的面具，表现了古人对未来的希冀，对幸福的祈求，对洪水猛兽的畏惧。这一切的一切，不仅使目睹者产生美的震撼，而且使我们对衣食不足的祖先产生了刻骨铭心的衷情。岩画的作者，成功地用点、线、面的变化组合，将其所思所期，铭刻在永恒千秋的石壁和顽石上，一个个有血性的民族的灵与肉、精神与意志，得到了完满而形象的展现。

古人的圣地贺兰口，除了约有四分之三的神格面具外，还有马、驴、牛、羊、豹等动物图像，以及飞禽、手形、人脚印、狩猎、同心圆图案，构成了一个远古的神秘世界。尤其引人注目的是，在石壁上有三个正在作法的巫师，双臂向上折举，双腿叉开，突出表现了女阴，以示女性，其中有一巫师腹部悬一面具。巫师图像与面具密切相关，面具岩画既是巫师所刻制，又是巫师媚神娱神的偶像。面具岩画具有明显的原始宗教——萨满教性质。

阿尔泰山岩画

新疆阿尔泰山，横亘在新疆的北部，与蒙古交界，在山的南麓，有着丰富的岩画遗存，号称规模罕见的露天石刻艺术博物馆。主要分布在阿尔泰山南麓一些水草丰盛的山地崖壁上和一些低矮山丘的岩石上。它内容丰富，范围广阔，造型优美，气势恢宏。东起与蒙古国接壤的青河县，西至与哈萨克斯坦毗连的哈巴河、吉木乃县，绵延1000多公里。据调查，在今新疆阿勒泰地区所辖的一市(阿勒泰市)六县(青河、富蕴、福海、布尔津、哈巴河、吉木乃)境内，均有岩画分布，共计有四十余个地点。

岩画的题材内容极其丰富多彩：有人物、野生动物、家畜、放牧、狩猎、天神地祇、男女交媾、杂技、舞蹈、骑牧、车形、动物蹄印、鸟形、树木等。动物之中有羊、牛、马、鹿、骆驼、野猪、牦牛、象、袋鼠和鸟类等。从不同的角度广泛而形象地反映了古代阿尔泰山一带游牧部族的草原文化风貌。

阿尔泰山岩画，除了众多的岩刻岩画外，还发现四处洞窟岩绘。一处在阿勒泰市西北约20公里的阿克塔斯，窟内绘有牛、大尾羊、树木、鸟、狐狸、马，以及女阴等，均以赭红色颜料绘画。其中牛和大尾羊十分精美，先凿刻出动物躯体的轮廓线，然后沿线条填以红色，牛的头部整个涂以红色，羊尾也整个涂以红色。大尾羊至今是新疆阿勒泰地区的特产，品种优良，肉质肥嫩，皮毛丰美。岩画大尾羊看上去很温顺，给人以硕大肥美之感。

第二处洞窟岩绘在富蕴县的唐巴勒塔斯，由距离甚近的两个洞窟组成。其中一洞较小，画面也较简单，绘有野猪、狐狸和一长颈动物(鹿?)。另一洞窟，气势雄伟壮观，窟高11.5米，深11.8米，窟口朝南。窟内岩绘图像非常丰富，窟顶部用赭红色画一咒符；窟内正面绘有同心圆、神格面具；左面绘以火炬、祭物、同心圆；右面绘有咒语；底部绘有一只长角怪兽，身躯隐藏在同心圆中。绘画多用赭红色颜料，唯在唐巴勒那个小洞窟偏左处用土红色刷底，以白色绘画。这些用于神灵崇拜和施加巫术的作品，寓意神奇，富有浓郁的宗教气氛。①

第三处洞窟，在哈巴河县杜阿特沟。共有五个洞窟。其一，有牛、人和印记；其二，有牛、人、魔法斑点；其三，用赭色绘了一排栅栏；其四，绘有两个舞者；其五，绘有两牛一人。

第四处洞窟，在哈巴河县松哈尔洞，在洞顶赭绘一幅高2.5米、宽4.5米的巨幅岩画。内容十分丰富，有马、牛、虎、羊、人、手印、脚印，另有许多封闭和半封闭的圆点和短杠。②这幅岩画十分神秘难解，有人认为：“这是代表母系氏族社会时期一幅十分生动精彩的围猎图。”③但岩画内容，骤然看去庞杂而无序，似得不出是

① 赵养锋编：《中国阿尔泰山岩画》，陕西人民美术出版社，1987年版。
② 苏北海：《新疆岩画》，新疆美术摄影出版社，1994年版。
③ 苏北海：《新疆岩画》，新疆美术摄影出版社，1994年版。



围猎图的结论，倒像是在原始思维的支配下，施展魔法的场面，内中蕴含着猎民的良好愿望。

阿尔泰山岩画，向人们展现了远古时代及其连续性的篇章。最古老的画卷可以到旧石器时代末期，经青铜时代至早期铁器时代，最晚期已到了蒙古人来到这里的时代，有些地方出现的藏文六字真言，或许暗示了这一点。以上介绍的四处洞窟岩画，从内容到自然环境，都说明这是旧石器时代至新石器时代的作品，是人们在山洞里生活时代的精神寄托和祭奠对象。以后人们从山洞走出来，居住在山南麓和草原上的毡篷里，人们又在裸露于山岩上的石面作画，逐渐形成了延绵千里的画廊。逝去的人们已经沉默，然而石面上的画卷还会说话，向人们陈述着自开天辟地以来发生在这里的一切。

天山岩画

新疆天山山地由数列走向东西的平行山脉及其间断层陷落的盆地、谷地组成，我国境内部分西高东低，一般海拔在3000~5000米之间，横亘在新疆中部。

天山的岩画址分布广泛，主要岩画地点在伊吾县、哈密沁城区、巴里坤县、木垒县芦塘沟和博斯坦牧场、托克逊县科普加依、阜康县天山博格达峰南北、米泉县柏杨河乡独山子村、呼图壁县康家石门子和温宿县等地。

伊吾县位于天山以北东部，岩画分布于该县吐葫芦乡科托果勒、白杨沟、骆驼石、白芨，前山乡乌勒盖、盐池乡卡塔布齐等地，被考古学家描绘下的岩画约有七十余幅。各地岩画映入眼帘的是一个动物世界，尤以北山羊、盘羊、鹿、骆驼、马岩画为最多，有的单个存在，有的成群，有的是狩猎和放牧的对象。其次是形形色色的狩猎场面，尤以前山乡乌勒盖地区的狩猎岩画为多，多使用弓箭，作画的时代多为新石器时代至青铜时代。此外，也有少数徒步或骑牧的放牧岩画，时代为青铜时代至早期铁器时代，甚至更晚。

哈密岩画，已发现的有两个地点。一是哈密市东北境的沁城区折腰沟右岸，地处天山南麓的山间坡地，地势较平坦。这里在历史上，曾经历过西去东来南下北出的一页又一页充满杀伐场面的画卷，为战争频繁之地。折腰沟岩画，分布于该沟右岸从山上滚下来的黑石表面，约有三十余幅，岩画内容多为羊、骆驼、猎人、交战图。其中交战图最有情趣。

另一岩画地在白山。白山位于沁城区东约3公里处。山上有大小不一的溶洞，在岩壁、山顶和溶洞中，有许多岩画痕迹，已漫漶不清，仅有部分尚依稀可辨。岩画总数约在500幅以上。题材内容以羊、鹿、牛居多，还有狩猎、车辆、居室等。

巴里坤县岩画。巴里坤县是东天山北麓的一块高山草原盆地，一直是以游牧为主的草原区域，先后曾有塞种、乌孙、月氏、车师、匈奴、高车、柔然、突厥、契丹、蒙古等族在此游牧。岩画分布于小夹山柳树泉、莫钦乌拉山小柳沟、大夹山库特尔库拉、莫钦乌拉山八墙子乡洞塔斯、莫钦乌拉山库克托贝、兰州湾子、李家湾等

地。岩画内容以千姿百态的动物岩画为主，有北山羊、牛、鹿和狼等。还有精彩的狩猎场面，多种的放牧形式，以及原始的车形和星象图。从岩画的内容、风格、制法看，是青铜时代和历史时代的作品。

木垒县岩画，有芦塘沟和博斯坦牧场两个岩画地点。芦塘沟位于木垒县城镇东南16.5公里柏杨河乡南5公里处的山弯中，其四周多山石，岩画就刻在陡峭的岩石上。岩画内容，以北山羊、盘羊居多，其次是马、鹿、骆驼、狼等。狩猎和放牧画面也是常见的。最有特色的画面是各种印记，有+、ⓒ、ⓢ、Cr、ϒc、@、ᘐ、ᘁ、ጠ、ᛝ等。无独有偶，在距芦塘沟不远的东城乡鸡心梁，也有类同的印记。

博斯坦是维吾尔语“绿洲”之意。岩画集中在博斯坦牧场以东的几条山沟中，其中以和卓木沟和哈沙霍勒沟的岩画为最多，也最密集。动物岩画以北山羊(大角羊)为最多，其次是盘羊(大头羊)、鹿、骆驼和马。人物岩画，有正在作法的巫师、骑马人、骑驼者、舞者，最多的是狩猎场面，也有少量放牧场面。在所有的人物岩画中，头戴尖帽，是一个显著特征。这些岩画，反映了新石器时代至青铜时代的社会生活。晚期岩画，可至早期铁器时代，甚至更晚些。

托克逊县科普加依岩画。科普加依岩画，位于托克逊县西北58公里处科普加依镇周围。从科普加衣镇向北约2.5公里开始的天山之中，有一条狭长山沟，东西两侧岩石之上，断断续续都有岩画。由科普加依镇再行20公里，就到托格拉克布拉克，那里从山上跌落下的石块上也有岩画。

科普加依岩画的内容，有单人猎、双人猎、围猎、动物群、骑者和水流图等。岩画动物中有马、鹿、盘羊、大角羊和骆驼等，但以大角羊和骆驼最多。特别有趣的是，那幅水流图，有几个泉眼，从中流出许多小溪，溪边有两只大头羊在饮水。这幅岩画似乎是描绘该县白杨河以西的许多水流图。

据历史文献记载和考古发掘知道，这里在古代曾居住过车师人。从岩画看，当时车师人主要食肉，其来源是捕猎大角羊和畜养的绵羊和山羊。岩画所记录的车师人的生活，显示了车师人历史的若干片断。

温宿县岩画。已发现的岩画有：县境西北的阿尕依那克柯塘岩画、台兰克源头的沙拉克乌克赛岩画，东北部包孜东乡小库孜巴衣及包孜东岩画。包孜东乡小库孜巴衣岩画中有狩猎场面，从这些场面中，可以看到有成群的北山羊在游奔，众多的鹿在森林奔驰，野马、野牛、野骆驼也随处可见。从猎人的衣饰和弓箭式样看，有些狩猎场面是新石器时代晚期至青铜时代的。

小库孜巴衣还有一幅以石球为武器的行猎场面，据新疆考古资料测定，使用石球的最早年代距今约3700年左右[①]，若然，这幅岩画或许能上推到这个古老的岁月。此外，这里还有放牧图，以及各式各样的符号：卍、○、⊙、⊗、△、ᴑ、ᛉ、φ、ᛘ、于、卐、㐃、ᴑ等，内中蕴含着丰富的文化内容。

① 羊毅勇：《新疆木垒四道沟遗址》，《考古》，1982年(2)。



在小库孜巴衣东边，发现有车辆、树、印记等岩画。

在阿尕依那克柯塘岩画中，最突出的是车轮独多，还有舞蹈岩画。

阜康县天山博格达峰南北，也有很多岩画。博格达峰是东部天山的最高峰，位于乌鲁木齐市之东，峰北是阜康县，山南为乌鲁木齐县。阜康县已发现岩画有：泉沟岩画、三工河岩画、吉沿坚岩画和黄山沟岩画。

吉沿坚有一幅狩猎岩画，上有三十多只北山羊形、一只鹿、两条狗、一只狼，两个猎人，这是一幅场面极其恢宏的场景，可见当时此地野牲之多。黄山沟岩画，至少有几十幅，以动物和狩猎为主。

乌鲁木齐县岩画，主要分布于阿克苏乡哈姆斯特沟，岩画内容有动物、狩猎、符号、放牧等。

米泉县柏杨河乡独山子村岩画。独山子村位于县城东南40公里处，系天山北麓前山带。独山子呈平顶形，在山坡大小岩石上凿刻岩画二三百幅。题材十分广泛，有人类活动最原始的狩猎放牧场面，古老的原始图腾，欢快而热烈的原始舞蹈，日月星云等天体形象和氏族部落印记等，这些都是古代天山北麓各古老民族经济、文化的真实印记。

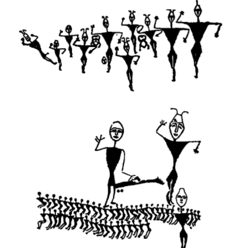


图4　新疆呼图壁康家石门子生殖崇拜舞蹈岩画

呼图壁县康家石门子的生殖崇拜岩画。康家石门子位于呼图壁县西南75公里的天山中，是个低山湿润草甸地带，山势平缓，是冬季牧场较理想的场地，众多的生殖崇拜和动物岩画所以产生在这里，与优良的自然环境不无关系。

岩画雕凿在侏罗纪顶部喀拉扎组的沙砾岩上，面积东西长约1000米，上下高9米，达120多平方米。在此范围内，人物总数达二三百人，从上到下，从左到右，满布大小不等、身姿各异的人物形象，人物大者过于真人，小者仅一二十厘米。人像有男有女，或站或卧，或衣或裸。不少男像突出显示了生殖器、睾丸，甚至表现了交媾的动作姿势，其下则是群列的小人形，以示性交的理想结果，十分明白显示了祈求生殖、繁育人口的要求(图4)。如果仔细认真地观察，便可发现人物有互相叠压的现象，这清楚地表明，这处岩画的完成，经历过一个漫长的历史过程。从人物面型、帽饰与古文献中记述的塞人种族及他们头戴尖帽的特征，颇多共同点。如是看来，这里的岩画则最晚也要在公元前3世纪以前。这处岩画，既是塞人种族珍贵的原始舞蹈记录和原始巫术崇拜的绝好例证，又是塞人生殖崇拜的生动标本。作画者以图像的美术形式，记录了塞人历史

的若干片断。

沧源岩画

沧源县位于云南西南边境，属临沧专区管辖。沧源岩画可分做10个地点，计66组，约800个图像。目前可以辨明的画面有：人物、什物、房屋、动物、巫师作法、图腾、神祇、自然物、符号和手印等。其中人物岩画占多数，约占全部图像的70%以上，以表现男子的活动居多。人物的装束有头插羽毛者、头饰兽尾者、头饰兽角(牙)者、身饰羽毛或披羽毛者、耳戴饰物者。服饰之不同，也与人物的社会地位有关。

根据各幅画面表现的主题思想，沧源岩画的题材内容有狩猎、放牧、村落、战争、舞蹈、原始宗教、杂技等等。画面从社会生活、科学文化和意识形态，较全面地反映了古代沧源地区的社会面貌。从画面可以看得出，当时人们不仅会狩猎，还知道畜牧和种植。狩猎使用了箭射、刺矛、设栅和追赶围捕等方法。狩猎的主要对象是鹿、豹、猴、象等。从放牧场面看，还采用比较原始的"群牧法"。畜养的主要对象有水牛、瘤牛，还有家养猪和狗。农业上还是代代相传的锄耕农业，但已使用杵臼加工粮食。

关于社会结构方面，从岩画村落图推知，当时人们已有宗教的或世俗的首领，已有一定的社会组织。当时有模拟巫术对各种自然物的崇拜以及祈求丰产的祭祀，并有媚娱神灵的群众性舞蹈等场面。

沧源岩画的时代，尚处于探索阶段，众说纷纭莫衷一是。对沧源岩画曾做过系统的科学考察的汪宁生先生，做过以下的推论："假如说早期崖画在汉唐之际，则晚期可晚至元明。"[1]这种估计或许是正确的。

左江岩画

广西是中国岩画最密集的地区之一，到目前为止，已在左、右江流域和桂中地区发现岩画90处，其中以左江岩画为最密集。

左江岩画有81个岩画地点183个岩画分布点，绵延200多公里，地域跨越凭祥、大新、宁明、龙山、崇左、扶绥六县(市)境。画面规模宏大，图像高大密集，为世界岩画所少见。

在左江流域岩画中，以宁明花山岩画最有代表性。宁明花山耸立在明江右岸，南距宁明县城25公里。花山山势峥嵘峻拔，崖壁参差嶙峋，为银灰色或铅灰色的水成岩。遥望花山岩画，气势恢宏，场面壮阔，图像高大而密集，充满着神秘的气氛。花山岩画以人像为主，衬以动物、什物、太阳等图像。结合岩画所处地理环境，分析若干画组后，可以推知每个单元的画组，即是一幅祭祀山川神灵的画面，

① 汪宁生：《云南沧源崖画的发现与研究》，文物出版社，1985年版。



当然也含有祖先崇拜的因素在内。以舞蹈形式来祭祀自己的崇拜对象,是世界各民族的通例,花山岩画中每一组祭祀山川神灵的画面,也是以大型舞蹈场面来表现的。有的舞蹈场面的人数达数十个,分布有序,主次分明。典型的主要人物画得比陪衬人物要大一倍,正身面向观众,处于画面的中心位置,次要人物在正面或侧面,形体较小。这些人物不论位于什么位置,都以蛙形舞姿出现。舞蹈伴随着铜鼓和铜锣的伴奏,促使舞者、观众身心激昂而沸腾,进入狂欢而沉醉状态。左江流域,自古至今,每逢大雨,常泛滥成灾,人们为祛灾避患,遂有娱神之举。当时的人们认为,在江畔绘制群舞人像,便是媚神悦神的最好形式。几千年过去了,群舞的人群已经逝去,只有遗留在石壁上的岩画,还在向今人叙述过去发生在这里的一幕幕情景。

关于左江岩画的年代,过去的学人曾做过种种推测和假设,但经过近几年学者的努力,经过精细的考证和论述,认为岩画的时代为战国至两汉。从岩画的风格、颜色和保存情况看,岩画不是一个时代的作品,而是经过一段漫长的岁月,但无论怎么讲,看来两汉是作画的主要时期。



第二章　中国东北地区岩画

中国东北角,是指我国东北辽宁、吉林、黑龙江三省和内蒙古自呼伦贝尔盟至锡林郭勒盟等广大地区。这片神奇的土地,地域广袤辽阔,色彩斑斓,有森林、草原、农耕等不同的植被和产业。在文化上丰富多样,反映在岩画上,也有多种类型,比如,黑龙江省牡丹江畔群力屯岩画、内蒙古额尔古纳左、右旗大兴安岭岩画,是林区岩画的一部分。这种岩画广泛分布于内蒙古呼伦贝尔盟和黑龙江之北今俄国林区,俄国学者称之为"养鹿岩画",以反映人与鹿的关系为主。[①]再如,巴林右旗床金沟、东马鬃山,赤峰市区英金河、阴河岩画,克什克腾旗白岔河岩画,是新石器时代至青铜时代农牧文化的一部分。又如苏尼特左旗等地岩画是典型的牧业文化的载体。各地岩画,在时代上的差异也很大,大约始于新石器时代,鼎盛于青铜时代,一直延续到辽、金、元时期。

第一节　黑龙江地区岩画

牡丹江右畔的神秘图符

奔腾不息的牡丹江,淌流在黑龙江省的东南部,它不仅在自然界,而且在中华民族的历史上一直闪耀着熠熠生辉的文明之光,海林县柴河乡群力屯附近牡丹江右岸壁上古人绘画的精美岩画,就是文明之光的一缕,它以优美的图像形式,向今人昭示着古代在江边发生过的一则有趣故事。

1992年夏,笔者对它进行了亲自考察。登临处,水光石色,旖旎感人,古人选

① 盖山林:《黑龙江省牡丹江畔群力屯岩画时代新考》,《北方文物》,2000(4)。



择这里作画，可谓独具慧眼。

这片岩画很早就有人发现了，《宁安县志》古迹金石条记载："距城（宁古塔）二百余里，呼尔吟河东岸，可赴三姓水道边，山壁石砬上隐约有朱红字迹，天气晴朗，人多见之，惜不知为何代何人遗迹。"其后经过黑龙江博物馆于1958年、1960年、1965年三次调查、临摹，弄清了所谓石砬子并非字迹，而是一处岩画。

江边的岩画，被古人画在江边的石壁上，在群力屯东南约0.5公里，当地群众称其地为"石砬子"。远处岩画绘在一块西南间的石壁上，高出江面约23米。石壁上的画面，高1.2米、宽1.8米，其上有石块遮挡。

山石系花岗岩质地，岩画被画在浅褐色石面上，呈朱红色。按画面内容，可分为六个小部分：左上为一鹿形；左中一牵鹿人；左下似一熊形；右上一男一女端坐于席上，上有凉棚；右中一母鹿；右下一叶扁舟，舟左端，有一个把舵状的人，舟右，一人高举一篮。

群力屯岩画，自其被发现以来，许多学者对其进行了研读，有的学者就说："这类摩崖壁画在我省迄今仅发现此例，由于缺乏对比材料，目前还难以确定其年代。不过从画面所反映的内容来看，有坐席和乘舟的人物，有鹿的形象等，可能是为了一定的巫术目的而绘制的原始宗教遗迹，但它真实地反映了活动在这个地区居民的渔猎生活。"[①]还有的学者认为是渤海时代的作品，"原调查者坚持认为，鉴于牡丹江流域分布有密集的渤海遗址、城址、墓葬和其他遗迹，故该摩岩壁画最大可能应属于渤海时代。它形象而真实地反映了渤海时代人的生活场景和精神风貌，采用赭石充作色料，是珍贵的渤海族的艺术遗存之一"[②]。近几十年来，在今黑龙江左岸及左侧支流发现了大批类似岩画，给群力屯岩画时代和文化内涵的解决带来了一线曙光。

据前苏联学者的研究知道：从新石器时代晚期，黑龙江沿岸的岩画艺术产生了一种新的主题和风格，而且这种新倾向一直延续到纪元前后。从公元前2千纪时起，在原始林区岩画中，已经确立了两种内容。前苏联学者将其称为"养鹿"岩画和"狩猎"岩画。从地域上讲，养鹿岩画分布在奥廖克马河中游和黑龙江左侧支流沿岸，而狩猎岩画则分布在石勒喀河流域和额尔古纳河左侧支流的上游地区。[③]由此可知，在黑龙江流域原始林区，从公元前2千纪至公元前后，存在着以"养鹿"为特色的"养鹿"岩画和以"狩猎"为特色的狩猎岩画。从群力屯岩画的题材内容和风格看，它应是养鹿岩画的一部分。

若以属于养鹿岩画的奥廖克马岩画与群力屯岩画相对比，它们在作画技法、题材内容与作画功能上存在着惊人的一致性。比如，两者皆突出表现各种鹿的形象，鹿是岩画的主体，其次是表现人物、载人船只、兽类、骑兽和牵兽人等。这些岩

① 孙秀仁：《黑龙江省海林县牡丹江右岸的古代摩岩壁画》，《考古》，1972(5)。
② 谭英杰等：《黑龙江区域考古学》，中国社会科学出版社，1991年版。
③ 张碧波：《中国古代北方民族文化史专题文化卷》，黑龙江人民出版社，1995年版。

画题材，不仅共同反映了养鹿业的产生与发展，也反映了捕捞业的存在。群力屯岩画应属于黑龙江“养鹿”岩画的定位，给群力屯岩画的年代推定找到了参照系数。前面提到，黑龙江左岸“养鹿”岩画年代是从公元前2千纪一直延续到纪元前后，那么群力屯岩画的年代，大约也应属于这个时代。

养鹿岩画在黑龙江左岸有广泛发布，除上面提到的，位于外兴安岭与雅布洛诺夫山脉之间的奥廖克马河左岸乌库鲁姆河口处的岩画外，大鄂嫩江畔、中纽克札岩画都是属于养鹿岩画较早的作品。

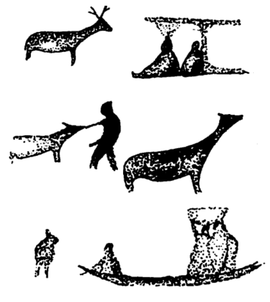


图5 牡丹江群力屯岩画

属于早期铁器时代养鹿风格的岩画，还分布在阿尔哈拉河、通古尔恰河、通古尔切坎河和戈列雷伊河畔的岩画上。

黑龙江右岸“养鹿”岩画，除上述牡丹江群力屯岩画外，在额尔古纳河右边的大兴安岭之中也有所发现。

群力屯岩画在黑龙江右岸支流“养鹿”岩画中居于重要的地位，它不仅产生的时代早，而且构图较完整，是“养鹿”岩画的典型画址。它的被发现，使黑龙江省侧支流“养鹿”岩画找到了源头，并为黑龙江流域“养鹿”岩画的分布范围找到了新例证。①

阿城亚沟岩画

女真人原居地冬季酷寒，衣服多用皮制。富人以貂鼠、青鼠、狐、貉、羔羊皮为裘，穷人以牛、马、猪、羊、獐、鹿、猫、犬等皮做衣裤，可是女真人的服饰到底做何样式？至今仍不太清楚。今黑龙江省阿城市亚沟发现的金代女真人物岩画，为了解女真人早期服饰提供了可靠资料。

亚沟人物岩画，位于阿城市亚沟乡东5公里石人山南麓的岩壁上，是金代女真人形象的珍贵艺术遗存。有男、女二像，似夫妻对坐（站？）。左幅男像，武士装束，头戴战盔，高1.85米，宽1.05米，盔顶有塔刹状顶，两侧有卷翼，身着圆领窄袖袍，袍筒左撩，掖于腰间，肩着披风，腿左盘右伸，足蹬高靿靴，左手抚靴，右手握剑，人像线条娴熟流畅，显得威武雄健。面部丰腴端庄，表情威严刚毅，身材魁梧。

① 盖山林：《黑龙江省牡丹江畔群力屯岩画时代新考》，载《北方文物》，2000(4)。



右为戴帽妇人形象，身穿直领左衽长袖衣，双手合于胸前，盘膝端坐。面容温和慈祥，神情庄严从容，落落大方。这个妇人形象，由于久经风雨剥蚀，线条略有模糊残缺，但画面依然依稀可辨。

亚沟线刻岩画，为金代早期女真人石雕艺术遗存。图像中的男女服饰，颇具金代初年女真人衣着特色。与《金史·舆服志》谓："金人之常服有盘领，有乌皮靴"，"窄袖"，"妇人服"有"直领，左衽"的记载正相符合。也合于《大金国志》所载，北方苦寒，"妇人以羔皮帽为饰"的著录。①

亚沟岩画，是采用浅刻法雕琢而成的，在花岗岩平面上，用锋利的铁器，雕出浅细的线条，构成栩栩如生的人物形象。是技巧娴熟、形象生动、手法简练、构图完整之作，使目睹者能得到美的愉悦。



图6　黑龙江亚沟女真人人物岩画

这种石刻线画的出现不是偶然现象。我国石刻线画产生于商周，到秦汉时期已形成构图完整的人物故事画，唐代技法已臻于娴熟。至宋辽之世，我国东北地区的线刻艺术有长足发展，这与金初推行"实内地"（金上京会宁府）的政策分不开的，与金太祖天辅七年四月，将"燕京豪族工匠，由松亭关徙之内地"②是分不开的，在此过程中，不仅有大批能工巧匠，自然也应包括画工、画家等绘画人才。亚沟人物岩画，继承了唐宋以来的艺术传统，线条遒劲有力，人物各部位比例适当，形象生动逼真，展现了女真人的健美勇武的风姿体态。见于亚沟岩画中女真人的人物服饰，与《金史·舆服志》的记女真人的服饰是完全吻合的。

第二节　辽宁地区岩画

朝阳县石匠山辽、金、元时期的岩画和岩文

1986年春，在辽宁省朝阳县南双庙乡蒙古营子村石匠山发现岩画一处，同年6月辽宁省的文物考古工作者进行了考察。1992年夏，笔者到那里去做了考察。

①《大金国志·太祖纪》。

②《金史·太祖纪》。

岩画位于蒙古营子村东石匠山上，距地表相对高度约80米。南、北、东三面山峦起伏，西部不远处为朝阳至建昌公路，南麓有一条较开阔的季节河河床。石匠山的山石为浅绿色沙岩，因近年采石，许多画面已被破坏。

石匠山现存岩画，刻制在石壁上，全长20.3米，宽近4米，分布面积约80平方米。岩画均为单线阴刻构图，风格古朴、题材广泛，具有鲜明的时代感。内容包括佛、龙、人物、动物等多种题材。岩文有年款和诗文10处，约近200字。

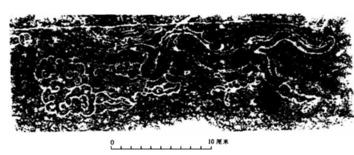


图7　辽宁朝阳县石匠山龙岩画

石匠山岩壁西部石刻，辽代岩画内容有佛、龙、鱼、虎、兽等，岩文除诗文外，岩文年款有辽代乾统年号三处："乾统三年三月一日记"，"乾统"，"乾统□□九月"，其他岩文有"三司使"字样。元代岩画内容有佛、摔跤手、龙、人犁、马、兽、相扑、碑等，岩文有年款"大德三年七月十五日记"、"至元三十一（年）"、"至元三年六（月）"。

中下部石刻，都是金代的岩画、岩文，岩画有马、牛、禽、虎，岩文都是年款，有"大定"、"大定六年八月二日确定"、"大定十"。

东部石刻，辽代岩画有人、犁、鹿、禽、花，岩文有诗文、楹联、年款。年款有"乾统五年九月廿二日争石头"、"乾统五"、"乾统五年三月四日记于（？）锦州"、"乾统五年三月十日点军粮"、"寿昌四年六月十八日"。金代岩画有龙、人，岩文有年款"大定六年"及其他岩文"解宝禁烟（？）。"

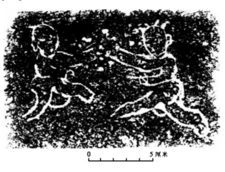


图8　辽宁朝阳县石匠山相扑岩画

综观石匠山岩画，内容较为丰富，所刻图像有佛、龙、马、鹿、人物、禽等，构成了一个较为庞杂的图像群，它从一个侧面，反映了辽、金、元三代民间不同画风，以及崇佛、尚龙、祈猎为主的社会、意识倾向①。

岩文中有年款18处，计有乾统、大定、至元、大德4个年号。其中辽代乾统年款

① 辽宁省文物考古研究所、朝阳市博物馆、朝阳县文物管理所：《辽宁朝阳县石匠山辽、金、元时期的摩崖石刻》，《考古》，2004（11）。



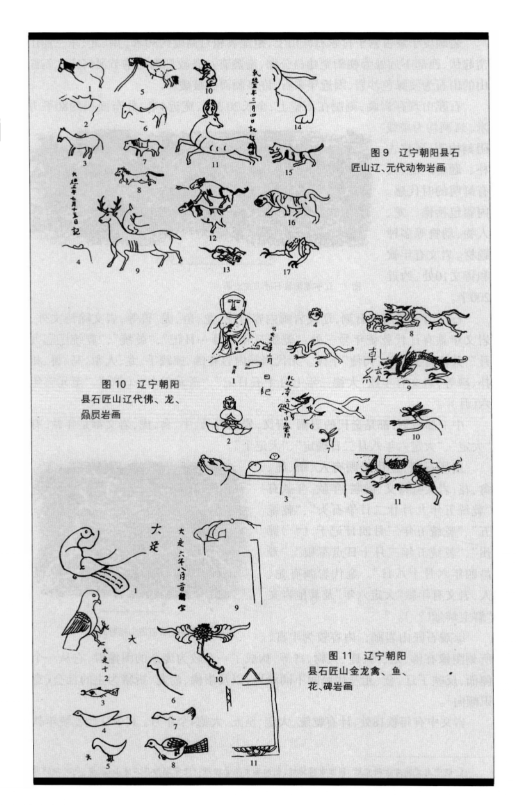


图 9 辽宁朝阳县石匠山辽、元代动物岩画

图 10 辽宁朝阳县石匠山辽代佛、龙、赑屃岩画

图 11 辽宁朝阳县石匠山金龙禽、鱼、花、碑岩画

最多达11处之多，金代年款4处，元代年款3处，所存全部年款中最早者为辽乾统三年（1103年），最晚者为元大德三年（1299年），时间跨度为196年。这些岩文年款多与岩画相关，年款题记，为岩画的准确断代提供了依据。

石匠山所幸存的辽、金、元三代的岩画和题记，所提供给我们的有关当时的社会生活、民俗等方面的图像资料，为研究辽、金、元时期今辽西地区的历史文化提供了可靠依据。





第三章　内蒙古岩画

第一节　内蒙古东部地区岩画

来自大兴安岭密林中美的震撼

大兴安岭位于内蒙古东北呼伦贝尔盟和兴安盟境内，此山宽约200~300公里，海拔一般为1000~1400米，高峰在1700米以上。大部分由火成岩构成，受流水长期侵蚀，山顶浑圆，山体东陡西缓，西侧过渡到呼伦贝尔高原。

这里水丰草茂，林木葱郁，自古以来，这里是猎牧民族的理想苑囿，他们靠着这优越的自然环境，度过了他们在历史上的襁褓岁月和青春时代。在这里，到处留下了他们居住过的山洞、遗址、画址和长眠的墓地。遗留在大兴安岭原始密林中的岩画，已发现的分布在额尔古纳左、右旗和鄂伦春自治旗境内。

额尔古纳左旗交劳呵道牧鹿岩画，是用赭色颜料绘画成的。绘于黑龙江上游右支额穆尔河上源古波河的源头交劳呵道小河畔的山岩间，其形象如下：

此幅岩画，绘画于岩缝之中的石壁上，画面所占面积约2平方米，距地面1~2米。由于石壁顶部前倾，又处于岩缝之间，遮住了暴风雨的侵蚀，故画面保存较好。画面是用红褐色的线条勾勒而成。绘画的颜料是赭石粉末，即由含有氧化铁或氧化锰的黏土构成。

画面的题材内容，以表现鹿及其与人的关系为主，绘有马鹿、驼鹿、麋鹿、驯鹿、人物和猎犬等图像。这些图像，或清晰可辨，或依稀可辨，或漫漶不清。在诸多岩画图像中，那幅人牵驯鹿的画面盎然有趣，再现了牧鹿人的真实情况，假若这幅画与今日这里的鄂温克牧鹿人的生活相比，何其相似乃尔！这幅画拉近了古今

距离，竟将古代与当今放在了一个平面上。

在交劳呵道岩画中，有一种稀有的珍贵兽类，应是麋鹿，它的尾巴较长，头像马，身像驴，蹄像牛，总的看来又什么都不像，故素有“四不像”之称。我国古书《尔雅》释兽中，说它“麋牡麔牝麎，其子麇”。指出了麋鹿的雌雄及其子兽各有不同的名称，又说：“麔麎短脰。” 意思是说，雄麋、雄鹿脖子短。汉代许慎在《说文解字》中说：“麈，麋属。”晋代郭璞在《山海经注》中说：“鹿亦麈属也。”《名苑》也说：“鹿人者曰麈，群鹿随之，视麈尾所转而往。”可见鹿麈同属，大鹿、大麋也就是麈。见于交唠呵道岩画的那幅长角的长尾动物，颈项画得恰恰较短，证实它确是一只雄性的麋鹿。据清代乾隆年间编撰的《五体清文鉴》所载，满语对麈的命名也是由长尾特征而来的，叫做“稳徹展，锅勒敏，补乎”，就是汉语“长尾巴鹿”的意思。由于尾巴细软光柔，我国古代富裕家庭曾经用它作拂尘。魏晋之世的清谈名士还喜欢用手持拂尘聊天，可见拂尘在我国生活中的作用。



图 12　内蒙古交劳呵道牧鹿岩画

生活在今天大兴安岭西北鄂温克地区的驯鹿为家畜，作运输工具，乳、肉可食，是一种大型的鹿，肩高1.1~1.2米，体重100~140公斤，颜面宽长，鼻端被毛。主要以地衣为食，亦食肉桦、羊胡子草及蘑菇等。驯鹿栖于寒带、亚寒带森林、冻土地带或沼泽地，由于雪深和缺乏食物的关系，故引起远距离的迁移。交劳呵道作画时代距今约有千年之遥，然而岩画描绘的当年自然环境和生活情境与今日这里的人、地情况竟如此相近，说明文化的传承性是很强烈的。

第二处岩画，位于额尔古纳河右支流，名叫牛耳河（贝尔茨河）的支流阿娘尼小河的悬崖上。这里是一个神秘的地方，来到这里，最引人注目的，是树木上垂挂着许多形形色色的破烂布条，令人感到陌生而又神奇，因为居住于此地的鄂温克人，认为这里的岩画是神仙所为，挂布条的目的是为了娱神，祈求神灵保祐，祝愿狩猎成功。以前他们相信，狩猎的成功，有赖于神的赐予。其岩画画面，如下面所示。

爬上山崖，仔细审视，便可看见神奇而诡谲的一个个岩画图像。呈现出的用血色线条勾勒出的岩画，有驼鹿、驯鹿、人物、猎犬、围猎场场面，以及萨满作法使用的法器——萨满鼓。

围猎的场景，精彩而有趣：只见一群猎人，从三面围住了一只驼鹿，而驼鹿却



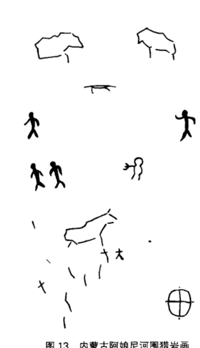


图 13　内蒙古阿娘尼河围猎岩画

呆呆地伫立着，似乎并没有发现险情，看来这次围猎就要成功了。这里一种古老的狩猎方式，显示了一种浓重的古猎人的生活气息。鄂温克族称这种猎法为“尤那克塔”，鄂伦春族称之为“阿那格”或“鄂姆那格”，这是一种临时组成的狩猎组织。据《五体清文鉴》记载，满语称这种狩猎为“阿尔嘎木毕或阿尔哈嘧”，意思是“山上赶兽”，与鄂温克语、鄂伦春语是同语音转，共通的语言，或在暗示，满—通古斯各族的祖先曾经有过相同的渔猎生活实践。①

见于阿娘尼岩画中的萨满鼓，是萨满教巫师作法的重要法器。萨满教作为一种崇拜多神的原始宗教，在古代曾得到广泛传布，代代生息在大兴安岭地区的生民，很早以来就信仰这种原始宗教，在这里发现的有关萨满教岩画古迹，又一次证实，大兴安岭及其周边的草原地带自古就信仰萨满教。

据前苏联学者研究，从新石器时代晚期至公元前后，在黑龙江流域存在着一种养鹿岩画。②从大兴安岭密林中这两处岩画的内容和风格看，无疑属于黑龙江流域的养鹿岩画，但它的时代要晚得多，因为它已出现了萨满教等文化因子。实际上由新石器时代晚期开始的养鹿岩画，至公元前后并没有完结，它在大兴安岭一带一直延续到今天，一直代代相传。

见于大兴安岭的这两处岩画，从大自然的风化程度和内容看，不会是同一时代同一群体人们所绘的，岩画的制作有前有后，作者所属群体也不相同，但岩画的题材和风格所反映出的总体的社会生活和文化特征却基本是一致的。这里的古代居民，虽有更异变化，但在历史上，古代室韦人在这里长期居住过。鄂温克族的祖先同古代室韦人有关，由此看来，大兴安岭岩画可能是古代室韦人的某些部落以及后来鄂温克族的某些狩猎和牧鹿人的艺术作品。据《魏书·失韦传》记载，失（室）韦人“男女悉衣白鹿皮襦袴”。就是说，古代室韦人穿的是白色的鹿皮衣裤，可知这是室韦人在衣着方面的一大特色。后来在这里居住的鄂温克人，主要放牧驯鹿。驯鹿，夏毛短，色栗棕。喉部毛长，呈灰白色。尾下面色白。四肢外侧棕色，内侧白色。冬毛密，有绒毛，呈灰白或棕灰色。③其毛色随着气候的变化也有

① 赵振才：《大兴安岭原始森林里的岩画古迹》，《北方文物》，1987(4)。
② 张碧波：《中国古代北方民族文化史专题文化卷》，黑龙江人民出版社，1995年版。
③ 夏武平等：《中国动物图谱·兽类》，科学出版社，1964年版。

所不同，一般来说，冬毛色淡，夏毛呈褐色、棕褐或灰白，也有白色或纯白色的。白色鹿皮为鄂温克人所珍爱。从古代室韦人的白鹿皮襦袴，到现代鄂温克人牧放的白色驯鹿，和他们对白鹿皮的喜爱，可谓一脉相承，这暗示了共同的文化因子的存在。生活在这一带的居民，从遥远的古代起，代代相承，都有放牧驯鹿的习俗，并存在着“尚白”的共同爱好。

在大兴安岭发现的另两幅岩画，在鄂伦春自治旗境内。该旗已发现的两处岩画，在该旗旗府所在地阿里河镇之北和以南，距阿里河镇之南、北各二十多公里。两处岩画，都是用赭红色的泥土化作浆液绘画而成的。由于千百年来风蚀雨淋日晒等大自然破坏，画面已斑驳模糊。

在鄂伦春自治旗的一幅岩画为双人图画，以极为简略的手法画出，一在右上，一在左下，两人作直立形，双臂平伸，两腿叉开，似作舞蹈。另一幅似为群舞拜日图：画面的中上方，有三个简略人形，双臂平伸，两腿自然叉开，太阳由符号化了的“+”、“×”表示，显示了远古时代，居住在这里的远古先民对太阳的崇拜。

扎鲁特旗大里山中神格面具之王

听朋友说，在内蒙古扎鲁特旗发现了一个面具岩画，高1.83米，宽1.36米，还说这个面具是已发现的面具中最大的神格面具。听到后，使我勃然心动，因为我在多年的考古工作中发现过上百个面具岩画，从来没有这样大的。

1996年5月，我在考察赤峰阴河岩画后，到扎鲁特旗察布嘎吐苏木大里山考察这个号称世界最大的神格面具岩画。

察布嘎吐苏木位于扎鲁特鲁北镇之南60公里。1996年5月23日，我们由扎鲁特旗鲁北镇出发，驱车南行，经过崎岖不平的丘陵地，穿越过一片片葱郁的榆树林，从一山口折而西去，复北折进入一道山沟，沟东有一道南北走向的高山，这就是大里山，蒙古语称杭盖乌拉山。

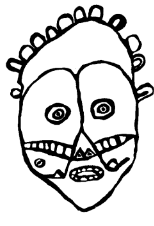


图14　内蒙古大里山神格面具之王

岩画刻制于该山山腹岩面上，我们费了很大气力爬到山腹，首先要寻找的对象便是号称世界第一个大面具的那个神格大面具。在希木德的带领下，我们没有费多大力气便找到了这个大面具岩画，由于它的上方已模糊不清，刻痕与石皮同色，初看并没有多大神奇之感，然而，当我们用粉笔按原来图像描绘出来之后，才使我们惊诧起来：它被磨刻于山腹，坐东面西，头戴华冠，双眼呈重圈纹，眉毛修长，鼻子呈三角形，鼻两侧有华丽的纹饰，张口，牙齿裸露，尖下颏，头上顶戴有花冠。看来这是一个主神的图像。从看到这个神格面具到今天，时隔近十年，然而这个面具的形貌至今犹



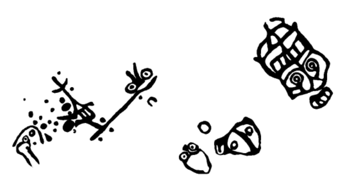


图15　内蒙古大里山神格面具与凹穴

存脑海。

大里山岩画，刻制于山腹，画面迎向西北，作画处岩石是杂质岩，硬度较大，画面先凿后磨。画面下方，山杏、桑树丛生，岩画被掩映在翠绿的林阴之中，景色极其佳丽。想来当年居住在这里的先民，一定认为这里是众神栖居之所，故选择这里作神格面具，以便定期祭祀。

除上述那个特大面具外，这里几乎全是神格面具岩画，说明这里是一个圣像壁，古人认为是多种神灵栖居之所。这里的神格面具岩画，在色调上有灰暗和较鲜艳之别，在造型风格上也不尽相同，因此，这里的岩画不是一次制作的，而是分属于不同的历史时代。

最早是青铜时代的作品，经早期铁器时代（约东周时期）一直至汉代。前文提到的那个世界最大的神格面具，大约是汉代鲜卑人的作品，因为其形象与哲里木盟汉代鲜卑墓出土的面具十分相似，头上的花冠尤为相似。

此外，在大里山山沟南端，有一条东西向的高山，北距上述岩画处约3公里，山上有墨书辽代绘画一幅，画面左上角有墨书“捻手供书李衙胜”字样，下书“乾统十一年三月十八日”字样。距辽画不远，有大批辽墓，可见这条山沟，从作岩画至辽代契丹人，一直有猎牧人在这里活动。大里山一直是祭祀神灵的圣山。

巴林右旗床金沟和东马鬃山岩画

巴林草原是内蒙古主要草原之一，这个草原，不管在自然界，还是在人文方面，都有它独有的特点。这个草原东北方巴林右旗岗根苏木所在地浩特艾勒北，有两条河沟交汇，一条是来自西北方的床金河，另一条是来自东北方向的床金沟。床金沟岩画位于床金沟与床金河相交汇的三角地带。更具体地讲，岩画位于床金沟沟口东岩石崖上。岩画处之南1.5公里为辽代怀州城，距北不远即位于辽太宗耶律德光陵墓之所在地怀陵。这里是山高谷深，水丰草茂，丛林苍郁，清雅气爽之地，可谓人世仙境。

磨刻于石崖的岩画，画面西面，分布面积约有20平方米，石面光滑如砥，呈灰褐色，刻痕呈灰白色，画迹或隐或显、或疏或密，整个面画给人以扑朔迷离、色彩斑斓之感。多数图像由于千百年来风吹雨淋，骤然看去，已漫漶不清，可是当阳光平射时，图像便会奇迹般地呈现出来，恍如隐身于岩石中的精灵，使人顿感奇异

和欣慰。

岩画分布面积不大，内容单一，主题思想集中，以神格精灵为主体。岩画所在地，是一片祭祀之地，岩画图像是被祭祀的对象。缅怀当年，一定在清朗的天宇下，或皓月当空的夜晚，众多的猎牧民，在氏族酋长或巫师率领下，在沟河谷畔平地上、岩画图像前，举办媚神娱人的舞蹈或举行宗教仪式，以祈求皇天上苍，施恩于民，人畜安康兴旺，保佑风调雨顺。几千年过去了，随着世间沧桑递变，当年的情景，被历史的烟雾吞噬了，留示给今人的只有若隐若现的岩画图像，向今人叙述着这段充满着情趣的历史。

石壁上的岩画，是一个不可分割的整体，同在一平整的石壁两片石面上，由上往下排列着，从刻痕、颜色、风格、风蚀程度、题材内容看去，这片岩画是属于同一时代，甚至是同一作者制作的。两片岩画相距约2米。第一片岩画有1组岩画；第二片有4片岩画，合计5组岩画。岩画的题材内容约为新石器时代后期至青铜时代。岩画内容十分单一，均为神像，但多数为头形轮廓，有的有头形轮廓，面部眼、鼻、口备具；多数只有眉眼；有的有头形轮廓，面部有眼和牙齿；有的仅有双眼。

见于床金沟岩画中的图像，多见于新石器时代至青铜时代出土器物上，比如内蒙古托克托县人面纹大石铲，敖汉旗小山遗址出土的人面纹斧形图；陕西绥德出土的人面斧，西伯利亚安加拉河人面纹青铜斧上，均与床金沟岩画的图像近似。



图16　内蒙古巴林右旗岗根苏木床金沟神灵岩画

带有人面形的神灵，“是氏族制时代原始国王或部落酋长所执的权杖。所谓‘权杖’者，原始国王或氏族大人，手持这石斧或石铲（钺），有生杀予夺之权；在祭祀中，则又代表了神权，原始国王或氏族大人的生杀之权，是神所赐予的”①。由此可知，见于床金沟崖壁上的“圣像壁”，是众生灵栖居的圣地，是供众顶礼膜拜的偶像。人们通常在“圣像壁”前，欢跳媚娱神灵的舞蹈或举行原始宗教仪式，以实现原始宗教在生活中的作用。

《史记·匈奴列传》谓：“岁，正月，诸长小会单于庭，祠；五月，大会龙城，祭其先、天、地、鬼、神；秋，马肥，大会蹛林，课校人畜。计。”“岁”即“岁祭”，每年正月、

① 中国社科院考古所内蒙古队：《内蒙古敖汉旗小山遗址》，《考古》，1987(6)。

五月、秋，三次岁祭。祭祀是有对象（偶像）的，也就是说，祖先神、天神、地祇、鬼神都是有形象的。见于床金沟等地的图像，都是当时的神像，匈奴的各种神祇，大约是从床金沟岩画之类的图像发展而来的。


图 17　内蒙古床金沟神灵岩画

除床金沟外，巴林右旗另一处岩画在东马鬃山。东马鬃山位于巴林右旗东南胡日哈苏木境内，在苏木所在地之东约5公里，那是一座东西走向的孤山，因山顶高耸似马鬃故名。山周围地势平坦，是茫茫的草原。这挺拔峭立的高山，水丰草茂的原野，从开天辟地的荒古时代，就诱来了一批批猎牧民，在这里披荆斩棘，繁衍生息，在这里创造了堪称先进的文化。这里的优美岩画，便是早期生民生活的写照。

岩画的位置，是在山的南麓近山顶的地方，面积不大，东西不及4米，高不到3米。此处岩画，是用赭红色颜料，集中绘画于山岩上。多处画面已模糊不清，骤然看去，是一片赭红色色斑，看不出图像的个体形象，只有少数图像尚依稀可辨，宛如捉弄人的精灵时隐时现。从岩画的保留情况、内容、风格看，岩画是够古老的。只是由于高大的山体，挡住了强劲的西北风的吹蚀，部分图像才幸存下来。待我长时仔细审视，一个个奇特的形象，才渐渐从赭红色斑块中分辨出来，并将我们从现实的世界引入到一个洪荒的世界，一个人类童话般的世界，一个被人遗忘而确实存在过的迷茫世界。

东马鬃山岩画是岩绘而成。绘画的颜料，是将赭石研磨成粉末，加以黏合剂和水，制成浆汁，而后用毛、草之类的东西制成画笔，蘸上赭石粉做成的浆液，在石壁上绘画而成。由于这些画裸露于旷野，历经千百年的风蚀雨淋，才使画面成为一片斑斓，给今人欣赏造成极大不便，然而，正由于造成的斑驳朦胧，才为我们断代提供了参照系数。


图 18　内蒙古东马鬃山岩绘猎人

这里岩画的题材，从看清的四幅岩画看，只有狩猎和舞蹈，这些画面，似在提示我们，当时生民过着以狩猎为主的生活，畜牧业似乎还不存在。当时狩猎用的弓十分高大，而且在行猎时，为了接近猎物，人还要戴上兽冠、系上尾巴，装扮成野兽的样子，这些情况，都表明岩画的古老性。见于岩画的猎人，呈头戴兽冠的形象，在法国旧石器时代，著名的特洛亚·费莱尔“鹿角巫师”与之相似。在我国也有兽冠，辉县琉璃阁战国一号墓出土的舞乐狩猎纹奁上，就刻着兽

冠、弯弓拽射的猎人形象，在巴丹吉林沙漠岩画中也见到过戴兽冠的人。

见于东马鬃山的舞蹈岩画，所跳的是祭祀舞蹈，为的是敬祭神灵，保佑狩猎的成功。由此看来，狩猎和获得野兽是东马鬃山岩画的主题，作画的目的，也是为了狩猎成功。正如艾伯特·斯基瓦在谈到著名的特洛亚·费莱尔"鹿角巫师"时所说："不管我们对这个形象抱什么看法或得到什么结论，作为一个整体，这幅壁画是和狩猎直接有关的。这个鹿角的人（或神）与下面的动物群显然有着不可分割的联系。"[①]狩猎和舞蹈也同样表现一个主题——祈求狩猎成功。

敖汉旗城子山遗址上的凹坑圆穴岩画解读

观今宜鉴古，无古不成今。在敖汉旗这片具有丰厚文化底蕴的大地上，古文化遗址多若繁星，城子山遗址便是有代表性的一处。这处青铜时代夏家店下层文化遗址，位于萨力巴乡与玛尼罕乡交界的地方，北距哈拉沟村约4公里。因城子山顶部有石砌围墙宛如城垣，故当地称北山为"城子山"。环绕城子山，又有十余个小山头，如众星拱月般地围绕着它，各小山头均有遗址分布。遗址主体分布范围有6.6平方公里。这座山，是附近的制高点，往北是草原沙漠，地貌雄伟壮阔。

在城子山东墙外，有一块光滑如砥的盘石，其上北侧凿有两个方坑，石面上布有许多小而浅的小圆穴。这无疑是青铜时代夏家店下层文化一处祭祀遗址，它是城子山古遗址的组成部分，它从一个侧面反映了当时居住在这里的远古居民的习俗。

这片岩画北部的两个方坑，显然原来是插木桩之用的；南部可能也有同样的两个方坑，以便在其上覆盖柴草，颇像一个简单的凉亭，实际上是一个供人顶礼膜拜的祭坛，石面上的小圆穴是供人祭拜的对象。在当年，这里是祭所，是神灵接受众人拜祀之处，是显而易见的。大约是祈育生子或祈求五谷丰登的地方。

小圆穴岩画，在我国有广泛分布，从新疆、内蒙古、湖南到东南沿海的江苏、台湾、福建都发现有此种符号。

在世界上许多国家，诸如美国、太平洋许多岛屿、韩国、日本，以及欧洲许多国家，是一种普遍存在的有趣现象。

小圆穴岩画就其功能而言，是多功能的，并因功能不同，其排列形式也是不同的。一般磨刻在石头表面，就像城子山的这处小圆穴岩画似的，胡乱地散置在石面各处，像是洒落于天空的星辰。但有时连成环状，有时排列成行，就像内蒙古乌海市召烧沟的成排的小圆穴似的。还有的密密麻麻一列，圆穴或大或小，或深或浅，或疏或密，就像晚上仰视的银河形象，就像我们在江苏连云港将军崖所看到的那样。

小圆穴岩画是世界上最古老的岩画题材之一，而且延续时间也很长。由于小

① 艾伯特·斯基瓦：《拉斯科克斯和艺术的诞生》，瑞士版，121页。



圆穴岩画的时代和所处空间不同，以及小圆穴的排列不同，世界各地神秘的小圆穴岩画的功能是不同的。前苏联学者E.A.奥克拉德尼科娃在《北美太平洋沿岸和西伯利亚的岩画》一文写道："杯状坑——这个是世界岩画最古老的题材之一，这种题材，在语义学上，北美西北岸和西伯利亚岩画研究实例虽说是简洁的，但对科学并非没有趣味的，在某种程度上，它给了古代村社的社会结构。杯状坑往往是单独的，按两个、三个分组，有时它们结合成长链或无系统地散漫于岩石表面上，应用杯状凹坑鼓舞多产的思想，无论在北美太平洋沿岸，无论在西伯利亚都是这样。在美洲西北岸南部加利福尼亚印第安人那里，父母在生小孩之前，在山上举行祈祷，并在那里制作杯状凹坑形，随后在那里创作岩画。萨蛮也搞类似的动作，在那个时候，他们力图唤出大雨，这必须在加利福尼亚热的时候。"由上述情况说来，世界许多地区出现小圆穴岩画，是作为生殖崇拜的象征符号而存在的。

在印度，它被认为是丰产的象征，也是女性性别的标志。另外还有种种假设：认为这是祭祀时盛食品的容器，或当作太阳或星云的符号；还有认为它们只是作为游戏用的，据说这种游戏是两个以上的对手，用滚球从一个圆穴弹向另一个圆穴。

1986年我在美国听有的学者说，北美岩画中，有一种被称做"祈祷石"的岩画，那是巨大的盘石，上面有多个半圆球状的凹穴，平均面积直径约1英寸左右，深度约半英寸，这些岩画凹穴排列成行，有的则散置无序，大小不一，分布在同一盘石表面上。有趣的是，这些刻有凹穴岩画的岩石，被某些北美的印第安部落称为"雨石"，是用来控制气候的。也有的部落将其称做"婴儿石"，有些希望生育的妇女在此上供求育。

上古之世，万国习俗相类似，见于敖汉旗城子山、青铜时代夏家店下层文化遗址上发现的这处圆凹穴岩画，又一次揭示了广泛分布于世界各地的小凹穴岩画题材的功能，以及祭拜仪式的某些情节。

三四千年过去了，这一段的历史早已被历史封尘所湮没，那时的人和事，早已消逝得无影无踪，然而被太阳照射下的青灰石上的凹坑圆穴岩画及其边凿下的方坑，仍在娓娓动听地叙述着发生在这里的一段段有趣故事……

英金河及其支流阴河岩画显示的神格面具与原始宗教

在内蒙古赤峰市西北部有一条弯弯曲曲的河，它属于西辽河水系，名叫英金河。英金河流域岩画主要分布于阴河北畔的山岩上。阴河之源，出自燕山北麓最高峰大光顶山，向东奔腾流去，至初头郎与西面流来的西路嘎河相汇是为英金河，同时又有召苏河自西北来汇。至赤峰市西北，又有锡伯河由南来汇。英金河复东流，至元宝山区兴隆南坡汇入老哈河。也就是说，阴河是英金河的西部支流之

一，而英金河又是老哈河的西支流之一。

阴河北岸有丰富的古文化遗存，考古学家在那里发现过众多古文化遗址，昭乌达蒙族师专北方民族文化研究所又在阴河北岸及英金河畔发现了一批重要的古岩画遗存，自阴河北畔孤山子下至赤峰红山，共发现古代岩画七十余幅。其后，继北方研究所之后，本人又于1996年5月对阴河、英金河畔的岩画作了复查。[①]

5月中旬，我先后考察了阴河北岸的孤山子、池家营子、半支箭村、康家山湾、初头郎、关家营子满族乡和红山岩画七个地点。岩画的题材内容有神格面具、涡纹、盾牌与动物、虎、动物图案、鹿、重圈纹、涡纹与重圈纹、鸟头、栅栏、眉眼、眉眼鼻、双目、树枝、野猪、动物与面具、太阳神面具、动物、羊与蛇、几何图案、人、符号面具、几何图案和鹿、动物群、盾牌和鹿、盾牌、巫师、梅花鹿、梅花鹿和面具，双重圈纹等。在所有的画面中，以神格面具为主，可占全部图像的80%以上，有些画面虽然不是神格面具，但与面具有关，比如巫师岩画。如果说神格面具岩画是萨满教中各种自然神像的神化图符，巫师则为人与神之间的沟通者。见与阴河北畔的梅花鹿、羊、蛇、虎等动物，表面看去是动物，而实质是远古时代的神像，因为远古时期的神最早采用的是动物的形象，后来才是人的形象。

英金河及其支流阴河的神格面具，从头形轮廓讲，有正圆、长方形、上方下圆形、椭圆形、上尖下圆形、上平下尖形、肾形、无头形轮廓的等多种多样；从头顶装饰讲，有戴角者、有鹿角、有刺芒状物、有羽毛者、有光头无饰者；从面部特征看，多数呈人面形，个别作鸟头形或兽面形；从面具五官看，有的眉、眼、嘴、耳备具，有的有眉、眼、嘴，有的有眉、眼、鼻、嘴，有的有眉、眼、鼻，有的面部有眉、眼、胡须，有的仅有一双眼睛，似乎面部五官中眼是必备的。额部有的有皱纹，有的有发，有的有圆点、横道、纵纹等。从以上情况可知，制作面具有极大的随意性，根据作画者的意愿随便做成什么形态。

应该说，这里大大小小、千姿百态的面具岩画都富有神性，因此，我将这些面具都称做神格面具。然而，以面具作载体的神灵，究竟包括那些神？每幅岩画面具又各代表什么神？是谁都无法回答的问题。有人说，它表现的是祖先神，看来是不够准确的。它应当是对各种自然神化的表现形象，它代表着各种各样的自然神。美国学者苏珊·朗格说："原始人生活在一个由各种超凡的神灵主宰的世界里，那些超人或尚未发展成人的生灵，那些具有巨大魔力的神灵鬼怪，那些像电流一样隐藏在事物之中的好运气和坏运气，都是构成这个原始世界的主要现实。艺术创造的推动力，这种对所有的人都显得十分原始的推动力，首先在周围这一切神怪的形象之中得到了自己的形式。"[②]原始人所处之地的一切自然物，都在神格面具中找到了自己的表现形式。然而要准确指出，哪一个面具代表哪一种自然神，那

① 盖山林、盖志浩：《内蒙古岩画的文化解读》，北京图书馆出版社，2002年版。

② ［美］苏珊·朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年版。



自然是很困难的。当然，也不是绝对对不上号的。比如，那种头形轮廓外缘布满好似太阳射线似的刺芒状纹饰的，应是太阳神；那种头戴鹿角者应当是鹿神。由此可知，阴河北畔山边河壁为绵延百里的“圣像壁”。古人相信，这里是百神栖身匿影之地，刻于这里的众多的神格面具，正是当年山川祭所遗留的圣迹仙影。这也如同广西左江流域的岩画一样，是多功能的山川祭所遗留的踪迹。所不同的是，左江岩画绝大多数是敬祭神灵、尤其是祭奠水神的大型舞蹈场面，是表现的祭祀者，即客体；而英金河流域占主导地位的是以面具为载体的神灵，然而，表现的是被祭奠的对象，即主体。这些被形象化了的自然物——神格面具，宛如阴河、英金河的流水，已经历了数千年的历史。在晴朗的天气，有的神格面具倒映在清清的河水中，与蓝天相互映照，看谁比谁更古老些……

当年，这些神格面具，是如何发挥它在原始宗教中的作用呢？这要从古代面具的功能谈起。神格面具岩画，是远古人类意识形态的综合体现，作画者注入到里面的思想意识涉及原始思维的多个领域。在远古世界，面具是化身为精灵的一种手段，是神灵存在的体现，认为神灵就隐藏在面具中，人只要戴上面具，就可以马上改变人作为一般人类形态的存在，马上就成为动物、精灵或死者的体现。比如，对于巴西的印第安人的信仰，丁·戈伦堡有这样一段论述：“这些神灵，隐藏在面具中，体现在那里，只要跳舞的人戴上那种独特的面具，它就安稳地停留在这里。”[①]另一位学者法塔进一步表述了面具的性质：“人在面具里，成为新的存在。面具成为所体现的死者、精灵，或者是动物。那不是关于某些作用的



图20 内蒙古康家山湾神格面具（东→西）



图19 内蒙古康家山湾神格面具群（南→北）

① А.П.奥克拉德尼科夫：《苏联远东考古学新发现》，第3章。

观念和表现，而是确有实感的化身。”[1]“叶尼塞河萨彦深谷穆固尔—萨尔戈尔地方在青铜时代有一处祭圣地……祭圣时，人们要在石崖旁进行祈祷，戴上面具跳起宗教舞蹈。由此可以设想，穆固尔—萨尔戈尔祭圣地青铜器时代岩画的创作当与接收男性青年加入男子联盟或秘密联盟的仪式有关。这一祭圣地的某些岩石上有一些神秘仪式参加者的‘组像’——长小胡子的男子和不长小胡子的青年。前者帽饰复杂，后者面具式样较小，帽饰简单。……在民族学著作中还可读到集体面具或成组面具的记载。”[2]直到近代，在我国藏族、蒙古族的宗教舞蹈——“恙姆”（跳神）舞中，头上仍戴着这种传统的面具。[3]可见面具作为一种古老的艺术是源远流长的，头戴面具的习俗，在古代曾广泛流传于许多民族之中。这次阴河流域面具岩画的成批被发现，不但可以从中知道，在这里的原始民族中，也曾流行过戴面具的习俗，而且通过阴河流域祭圣地众多岩画面具的发现，还可以知道，这里面具的式样、特点以及祭奠的某些细节。

几千年过去了，当年这里祭奠河神、山神、自然之神以及祖先神那种盛大场面不见了，然而由神格面具可以推知，当年在英金河流域，尤其是在其支流阴河北畔山峦之中，在月光当空的夜晚，原始先民们，一定点燃起熊熊烈火，他们结臂而舞，口中喃喃有词，或高唱对神灵的颂词，精神处于高亢昏迷状态，彻夜难眠……直到白天，他们将崇拜的神灵，以石器为画笔，以崖壁作载体，叮叮当当，将各种天神地祇的形象一一作画于石壁，就像今天我们目睹的情况。

见于英金河及其支流阴河面具岩画中的鹿角、牛角岩画，蕴含着深邃的文化意念。见于这里的鹿角冠面具和岩画鹿角的功能，乃是当时巫师所戴或手中所持的饰物，用以施术，以获得某种巫术威力，“皆在获得促使生物繁育增产的能力”。其中应包括，人的繁衍、牲畜的增殖、庄稼的丰产、牧草的丰盛等，即为人的生存而增加力量。

角冠或有角动物，是古人在举行祈求丰育的仪式时所使用的最重要“法器”；人们相信角形纹饰具有促使生物丰育的无比巫术力量。这种信仰流布于古代世界的一切地区，中国也不例外，除英金河及其支流阴河流域鹿角冠岩画可证实外，中国晚周时期一件青铜器上所描绘的一个场面也可证实，那是湖南出土的一件青铜壶残片上两个戴角冠的舞者，是在祈求丰育的女巫师。

角形纹饰除祈求丰育功能外，还有避邪、吉祥的含义。比如饰角头盔，就是一种避邪的有效法器，它具有安全防护的作用。中国战国墓中的“镇墓兽”，头上饰有鹿角，也是为了避邪。鹿在中国古代的诗文中是作为一种祥和之物。

在斯拉夫民族中，鹿被视为一种太阳动物，尤其是长着金角的鹿，更是民间故事或民歌中备受喜爱和赞美的一个角色。

① A.П.奥克拉德尼科夫：《苏联远东考古学新发现》，第3章。

②〔苏联〕M.A.戴甫列盖特：《关于喇嘛教跳神面具的起源》，《苏联考古学》，1979(4)。

③ 何永才：《西藏的宗教舞蹈——“恙姆”（跳神）》，《舞蹈论丛》，1981(1)。





图 21　内蒙古小狭犸沟神格面具(西→东)

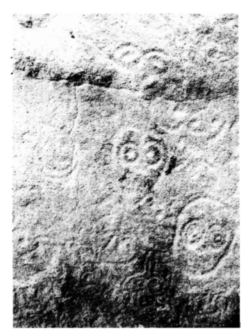


图 22　内蒙古康家山湾神格面具群像(东→西)

在西伯利亚，人们常将金色的鹿角视作太阳光芒的象征。正因为鹿与太阳、保护神这类受人尊崇的宗教性事物之间存在着密切的关系，所以作为鹿的典型标志的鹿角，便也具有了相应的宗教性的含义。正因为如此，在阴河等地神格面具头上插上鹿角，以表示头戴鹿冠也就不足为奇了。

在阴河岩画中，有的在头形轮廓外布有布满太阳光状的射线，这种岩画面具与萨满教中的天神或太阳神存在着密切的关系。萨满教中的天神或太阳神居住于天上、山顶或树冠，故其造型往往与飞禽、云朵、山、树、圆形有关。太阳神还往往被绘制成眼睛状，因为在古代，太阳被认为是“天之眼”。萨满教的上述特征，若与英金河和阴河岩画相对照，便可明显看出，这里的岩画有明显萨满教性质。

阴河岩画中，第二种题材是树枝。树枝是萨满教中的常见题材。法布里奇曾说：“在整个象征符号的领域内，没有其他任何符号比树枝或树木标志的分布范围更广，或者对人类制度产生更大的影响。”这种提法或许是对的，因为古代社会中，几乎所有民族，全都毫无例外地存在着或多或少的有关树木的神话，以及具有宗教象征意义的图画。遍布世界各地的宗教或民间信仰中，几乎无一例外地都有所谓的“宇宙树”或“世界树”等树木神话。

在古代中国，比较典型的宇宙树，恐怕当数“建木”。《淮南子·地形训》云：“建木在都广，从帝所自上下。日中无景，呼和无响，盖天地之中也。”《山海经·海内经》记云：“有木，青叶紫茎，玄花黄实，名曰建木，百仞无枝，有九木属，下有九枸。”可见，建木与其他地区的宇宙树一样，也甚为高大。与建木相仿的“通天”宇宙树还有扶桑。《玄中记》说此树：“天下之高者，有扶桑无枝木焉。上至于天，盘蜿而下屈，通三泉。”

宇宙树的神话故事，在远古时代曾得到世界性的流布，在内蒙古、西藏各地

岩画中，都可见到树木或树枝岩画，反映了远古先民对树的崇拜，它或许也蕴含着宇宙树的深刻含义。

英金河及其支流岩画，第三种题材是巫师岩画。这些巫师岩画，有的头顶柱状物，作舞蹈状；有的头戴高冠，右手持铃，作翩跹起舞之状；有的作侧身，腹前置铃。类似圆铃在贝加尔湖查干扎巴岩画舞蹈场面中，以及北美西北海岸岩画中都见到过。铃鼓是巫师作法必不可少的工具。

第四种题材是动物，可识别出来的动物有虎、马鹿、梅花鹿、野猪、犬等。这些岩画动物，并非要表现动物的自然状态，而是要显示形形色色的动物神。恩格斯在引费尔巴哈的话时说："一个部落或民族生活于其中的特定自然条件和自然产物都被搬进了它的宗教里。""人在自己的发展中得到了其他实体的支持，但这些实体，不是天使，而是低级的客体，是动物。"见于英金河流域的扁角梅花鹿岩画，有时与神格面具在一起，可以说，都是受祭奠的对象，可见动物也是神。在人们心目中的神，经历了动物→半动物半人→人三个阶段，三个形态。见于英金河及其支流阴河岩画中的神呈动物形象，是神的初始阶段。

第五种岩画题材是云形岩画。它是用涡纹（或称涡旋纹）表示的，是对云朵图案化、模式化的结果。在灼热久旱的茫茫草原，只有云才能遮住火热的太阳，也只有云才能致雨，使久旱的草原欣逢生机，所以古人崇拜云是自然之事。《国语·鲁语》云："……加之以社稷山川之神，皆有功烈于民者也……及天之三辰，民所以瞻仰也……非是，不在祀典。"可见对云的崇拜，实质上是对云的依赖。

第六种题材是盾牌。见于池家营子和关家营子的盾形岩画，形状悉作圭顶长方形，其内为折线纹。以武器为题材的岩画，在宁夏贺兰山岩画中有斧形图像，韩国岩画中有短剑，意大利博阿里奥·特麦—达福等地区有长钺、短剑、战斧、盾牌等武器，在《水经注》一书中，记有武器岩画的也有多处。关于武器岩画的功能可能与抵御邪恶有关。

总之，英金河及其支流阴河岩画，向今人展示了一个曾经存在而今已消逝了的远古现实，它用相关的多种题材，去集中一个主题思想，那就是作画时代主宰人的命运的神灵世界，以及人们对神的祭奠和顶礼膜拜


图23　内蒙古英金河沿岸矗立如屏的石壁



活动。这些神祇是自然物的化身，是大自然的神化。古人认为，它像电流一样存在于左右人们的自然物中。古人给予它以形象呈现在人们的面前，作为人们定期瞻仰和敬祭的偶像。专门事神的巫师，为的是沟通天地、人神之间的关系。

当时流行于社会的是萨满教，见于岩画的树、云朵、铃鼓、眼睛、巫师均与萨满教有关，是实施宗教在社会上作用的遗迹，通过这些"宗教化石"，可以推知早期萨满教的特点及其活动的某些场面。

英金河及其支流岩画，经历过一个漫长的时代，岩画在风格、题材、表现手法以及追求的情趣上有明显差别。大约可分三个时期：最早是新石器时代的，主要有涡旋纹、部分神格面具、重圈纹，部分巫师、一些动物；第二期是青铜时代的，即属于西辽河流域的夏家店下层文化和夏家店上层文化时期。主要有部分面具形，头戴宝冠身着斗篷式服装的立身人像、五角盾、身有折线纹的动物等。五角盾岩画在蒙古和俄罗斯境内都发现过，是北亚草原青铜时代常见作品，那种身着斗篷式服装的立身人像，在青海卡约文化陶器彩绘和新疆岩画中都见到过，其时代约与夏家店上层文化相当。动物体上饰以折线纹者，在西辽河地区也见于夏家店上层文化青铜动物造型上，因此可归入青铜时代。最晚岩画，是辽代早期或辽代契丹人作品，关家营子的梅花鹿、带有双耳的面具和鬃发面具都属于这一时期。

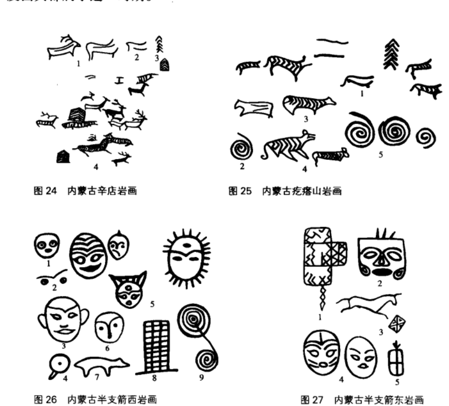


图24 内蒙古辛店岩画

图25 内蒙古疙瘩山岩画

图26 内蒙古半支箭西岩画

图27 内蒙古半支箭东岩画



图 28　内蒙古小狭窍沟岩画

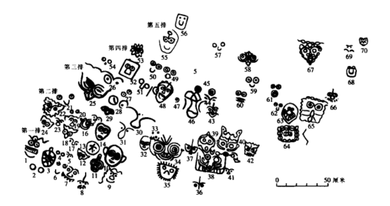


图 29　内蒙古康家山湾岩画

总之，英金河及其支流阴河岩画，起于新石器时代，盛于青铜时代，直至辽代尚有余波。它记录了西辽河上游原始氏族部落、东胡人及其先祖，直至契丹人的历史片断。它以特有的岩画图像，显示了这里远古时代的原始宗教以及与之相关的神格面具。





图 30　内蒙古康家山湾东岩画

图 31　内蒙古王家营子岩画

图 32　内蒙古跃进渠渠首岩画

图 33　内蒙古平房岩画

阿巴嘎旗贺斯格音乌拉鹿棋岩画

绿草如茵的锡林郭勒盟阿巴嘎旗，不仅是“风吹草低见牛羊”的茫茫牧场，也是岩画散刻之地。除额尔登戈壁苏木伊和乌苏嘎查乌林乌苏岩画外，我又在贺斯格音乌拉发现了鹿棋岩画。贺斯格音乌拉位于阿巴嘎旗宝格达乌拉苏木西北40公里。宝格达乌拉苏木在该旗所在地新浩特之西45公里。岩画所在地，是一处略高于地面的玄武岩石丛。在两块光滑如砥的巨石石面上，划刻着三块鹿棋岩画。一块巨石石面刻有左右并排的两个棋盘形；另一块巨石石面划刻有一个未刻就的棋盘形。

两个左右排列的棋盘形，形制、大小一样。高0.51米，宽0.55米，棋盘呈正方形，内有24个点，棋盘外四面，其中两面为菱形，两面为三角形山。

鹿棋对弈两方，一方为鹿，持两子，子以牛、羊髌骨为原料制成；另一方为狗，持24子，以小石子或铜钱代之。棋盘为大正方形，正方形分为4个小正方形，小正方形又交叉为"米"字，成25个点。以一端的中心为起点画以菱形，以另一端的中心为起点画一三角形山。开棋前，鹿摆在两个山口，将狗摆在棋盘内成四角的8个点上。

对棋的规则和走法是：鹿可以在整个棋内走，狗只能在大正方形的区域活动；鹿先走，如隔着一只狗为空点，则鹿可隔着狗走一步，将狗吃掉，若隔两狗则不能走也不能吃。每下(走)一次，狗方可以增加一子，狗方尽力使两狗相连，阻止鹿吃。如果最后两只鹿的位置在棋盘中心或山口上，鹿出于自由地位，则鹿胜狗负；倘若狗将鹿围在死角里，鹿前后左右无回旋余地，则狗胜鹿负。

在内蒙古阴山和乌兰察布草原岩画中，都曾发现过鹿棋岩画，与今日尚流行于内蒙古等地的"狼吃羊"棋盘基本一致，其形象与蒙古国哈喇和林古城出土的鹿棋十分相近。这些刻画于阴山和乌兰察布的鹿棋岩画是西夏党项人和蒙元时代蒙古人的作品。在阿巴嘎旗贺斯格音乌拉发现的鹿棋岩画，比阴山和乌兰察布同类岩画要晚，约为明清时代蒙古族作品。

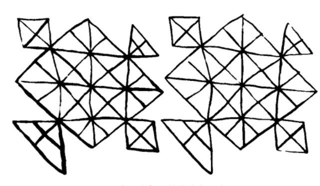


图34 内蒙古贺斯格音乌拉棋盘岩画

由于时代早晚不同，见于阴山的"狼吃羊"棋盘与阿巴嘎旗贺斯格音乌拉鹿棋岩画，在棋盘样式和对弈方法上皆有不同。阴山岩画中的"狼吃羊"棋盘，凿刻在磴口县西北苏木图沟峡谷中一块黝黝发光的光石板上，大约是宋、西夏时代的作品，其棋式至今尚流行于内蒙古广大农牧区，俗名称做"狼吃羊"。具体对弈方法是：一方代表狼；另一方代表羊。首先将两个代表狼和八个代表羊的棋子放在棋盘上，狼置于菱形两端的交叉点上，羊置于棋中心八个交叉点上，棋子走动方式与跳棋差不多，狼只要隔子就可以前走，并将所隔之子吃掉，羊被"吃掉"一个，代表羊的一方就可以再补一个，一直补到24个子为止。如果两狼分别被羊围困住，就算狼方输了；反之，如果羊被狼一个个"吃掉"，羊方就输了。倘若狼走入两端菱形框内，便可一直与羊周旋，那就无法解决双方的胜负了，这便出现和棋。

鹿棋是古代游牧人普遍喜爱的一种民间游戏。广大牧民在蔚蓝的天宇下放



牧，在万籁俱寂的生活环境中，有时感到寂寞或劳累，于是在光平的石面上，便刻制鹿棋或“狼吃羊”棋盘，作对弈游戏。

此后，继续来到棋盘之处的牧民，又随手拾来大小不同的石子当作“狼”和“羊”，两个或几个人围坐在棋盘前，又兴致勃勃地对弈，这是多么惬意啊！既可解决疲劳、无聊，又可增强智力，何乐而不为呢。

“狼吃羊”、“羊困狼”，或“鹿吃狗”、“狗困鹿”，都是牧区现实生活的反映，也是牧民智慧的结晶。千百年来，无名氏潜心凿刻的鹿棋盘，不知接待过多少牧人弈者。它给居住在寂静山谷中的牧民带来了欢声笑语，也为游戏体育增添了光辉。

克什克腾旗白岔河岩画蕴含的文化密码

内蒙古克什克腾旗白岔河是西拉木伦河的支流，源于克什克腾旗南部与河北省围场县交界的七老图山脉的深山幽壑之中，全长约140公里。白岔河流域山清水秀，由它喷发的乳汁，哺育着一代又一代的猎牧人，是古代猎牧民理想的苑囿。这里在历史上林草葱郁，景色诱人，是草原先民东胡、乌桓、鲜卑、契丹、蒙古等族繁衍生息之所，遗留至今的文化遗迹遗物甚多，河畔崖壁上刻制的精美岩画便是其主要遗存。

白岔河岩画，分布在白岔河的中、下游山谷崖畔上，绵延六十余公里，其中永兴、板石房、顺广裕、万合水、大河隆、胡角吐、沟门、嘎拉或等地较为密集，计有十多个地点五十余幅。

据调查显示，在岩画题材中，鹿岩画的数量最多，据不完全统计，这里的岩画图像大约有500个，而鹿岩画竟有400个个体，占全部岩画80%。这一事实无可辩驳地告诉我们，在作画时代，鹿在经济生活、宗教思想，甚至在世界观方面的重要作用。

前苏联学者对黑龙江岩画的研究表明，从风格与主题看，黑龙江沿岸原始林区的新石器与早期金属器时代岩画，可以分为“原始林区”岩画和“草原”岩画两大类，至公元前2000年时，两种风格已经明显确立，前苏联学者约称为“养鹿”岩画和狩猎岩画，其中养鹿岩画分布在奥廖克马河中游和黑龙江左侧支流沿岸。白岔河岩画与上述黑龙江流域的“养鹿”岩画极其近似，可以说白岔河岩画是黑龙江流域“养鹿”岩画的组成部分。[①]

白岔河流域第二种题材是兽类，除上述鹿类外，还有野马、虎、野猪、野牛等。除鹿岩画之外，其余兽类并不多，这种情况，与黑龙江之北的奥廖克马河和中纽克扎(第四组)岩画情况很类似，共同反映了“养鹿”岩画在题材方面的特点。

第三种题材是天体岩画，其中最突出的是太阳符号岩画，反映了白岔河流域

① 盖山林、盖志浩：《内蒙古岩画的文化解读》，北京图书馆出版社，2002年版。

"养鹿"岩画时期,当地居民的天道观和对天的崇拜。到原始社会后期,人类进入游牧时期,由于靠放牧为生的民族,必须根据由太阳的远近所决定的季节来移徙畜群,在茫茫的草原上,星宿给了他们方位,月亮的有规律的盈亏,使他们感到神秘而又作为游牧路程的准确时钟。他们认为诸天体之神能跟随、庇护他们。这些因素,是游牧社会之初独钟天体之神的原因所在。我国古代对天体的崇拜颇为流行。《周礼·大宗伯》谓:"以禋祀祀昊天上帝,以实柴祀日月星辰。"《尔雅·释天》中有"祭天曰皤柴"、"祭星曰布"。《礼记·祭法》记载:"埋少牢于泰昭,祭时也。相近于坎坛,祭寒暑也。王宫,祭日也。夜明,祭月也。幽宗,祭星星也。"《礼记·祭义》谓:"祭日于坛,祭月于坎,以别幽明,以制上下。祭日于东,祭月于西,以别外内以端其位。"以上文献记载,从中可以看到原始宗教对天体崇拜方面的一些蛛丝马迹,而白岔河天体岩画又为古文献记载的天体崇拜作了图解。

狩猎和放牧岩画是第四种题材。狩猎和放牧的对象都是鹿,看来养鹿、猎鹿、牧鹿,是白岔河作画时代的主要生业。猎鹿方式有独猎和双人猎之别,猎具是弓箭。牧鹿的方式,有赶牧或赶牧与领牧相结合两种方式。

面具岩画是第五种题材。发现于哥佬营子、沟门、大河隆、山前村等地的河畔崖壁上。以神格面具为载体的偶像崇拜,是原始宗教后期的信仰形式,它是灵物崇拜之后才形成的,这种信仰的偶像通常是根据一定的神话故事来塑造的,见于白岔河多个地点的神格面具岩画背后,都有一个神秘而诡奇的故事,其中有太阳神、鹿神等。

生殖崇拜岩画是第六种题材。最典型的岩画是沟门的一幅交媾图,它的原型意象是生殖崇拜。古人认为:男女交合,不但可能使"地母"受孕,禾稼丰殖,牧草丰茂,而且能够诱导苍天下雨,制止旱魃为虐,解民于倒悬。[①]东汉《太平经》谓:"天若,字贞,则雨不降;地若守贞,则万物不生。夫女,即土地之精神也。王者,天之精神也。……(王恩)遍施(于女),乃天气通(疑作"天地通"),得时雨也;地得化生万物。"[②]河上公本《老子》第三十二章说:"天地相合,以降甘露(《帛书》甲、乙本作'以俞甘浴'),民莫之令,而自均焉。"这里委婉表示的民俗观念是:天地交媾,便能下雨;"合"者调合阴阳、会牝牡、通男女之事也。见于百岔河岩画中的交媾画面,不仅反映了先民们企求禾稼丰盛、牧草繁茂的心理基质,也反映了他们企望着人畜的增殖繁衍。

白岔河岩画,在作画方法和艺术风格方面,其自身特点是很明显的。在作画方法上,尚保留着用红色矿物颜料平涂的手法,这种作画方法,是黑龙江流域原始林区"养鹿"岩画作画的主要方法。

写实仍是这里岩画的主流,但表现对象时,往往采用装饰主义的手法,比

① 叶舒宪、萧兵:《老子的文化解读》,湖北人民出版社,1993年版。

② 王明:《太平经合校》,中华书局,1960年版。



如，对鹿的刻画，往往在身上绘以齿状纹、平行线纹、一字纹等，以增加图像的感染力。

在制作方法上，多数是用斑块法表现，少数采用单线勾勒，即采用体内空白法。作画的方法多样，除绘画用赭红色颜料液绘画斑块外，还有磨刻法、敲凿法、凿刻法、划刻法等。其中凿刻法，先用线条勾勒出大致轮廓，然后用石器敲凿出阴刻线槽，再用石器在刻槽内研磨，使沟槽形成宽而浅的线条。而敲凿是用钝尖的石器在光平的岩画连续敲击，点上落点，形成图像。

白岔河岩画的年代，是一个正在探讨中的难题，然而，根据岩画与附近遗址中出土石、玉雕像、陶器上动物纹的对比研究；与黑龙江流域原始林区岩画中“养鹿”岩画时代岩画作品的对比；以及这里岩画的题材内容、风格、制作手法的演化规律，可将白岔河岩画作画的主要年代划归到青铜时代。

白岔河岩画不是一种孤立的文化现象，在克什克腾旗白岔河岩画之外，还有多处岩画。比如，在克什克腾旗东南部与翁牛特旗交界处的苇塘河西岸土城子镇，出土有新石器时代神格面具群岩画。西拉木伦河北岸大洁为村黑山头的

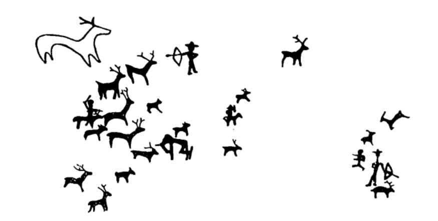


图35　内蒙古克什克腾旗白岔河猎鹿岩画

发光体、山鸡、梅花鹿岩画。在关东车村河沿，有兜鍪形神格面具两幅，约为青铜时代作品。在达里诺尔之北的砧子山岩画，有骑马和马群岩画，是辽代契丹人作品。[①]

总之，白岔河岩画，蕴含着鲜为人知的丰富的文化内涵，对它的破译，有助于对克什克腾旗及其周边地区远古文化的揭示。

① 盖山林、盖志浩：《内蒙古岩画的文化解读》，北京图书馆出版社，2002年版。

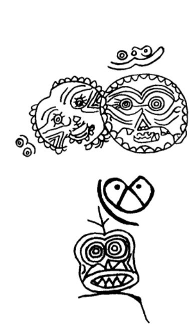

图 36　内蒙古克什克腾旗白岔河神格面具


图 37　内蒙古砧子山奔马岩画

苏尼特左旗呼和楚鲁车辆岩画中蕴涵的科学与神话

苏尼特左旗位于内蒙古中部锡林郭勒盟西北部，呼和楚鲁又在苏尼特左旗的西北部、红格尔苏木西北70多公里处。

呼和楚鲁为冈阜之地，坦荡起伏的地平线与绿草如茵的草地，形成了高度的和谐统一，在星罗棋布的岩脉、山丘上，山石嶙峋，许多石面刻有各种各样的岩画，主要分布在红格尔苏木西北的呼和楚鲁及其附近地区，如毕其格图山、巴拉图、哈登布漠、塔马格图、图来和夏勒博都日根等地。

呼和楚鲁岩画，分布范围约2×2公里。其地山丘星罗棋布，山上岩块耸峙，山头或长或圆，或大或小，或高或低，岩画分布在六七个山头上或平卧的岩盘上。有的山头下，有若隐若显的古河床，可见这里在远古时代是水草丰美的原野，诱来了一批批猎人和牧人，在这里创造了在当时世界上堪称先进的牧业文明。刻在山石上的优美岩画，就是对古代文明的真实记录。

呼和楚鲁岩画的题材内容丰富多彩，有马、牛、羊、绵羊、山羊、狐狸、榛鸡、蛇、岩羊、鹿、狍子、藏羚、马鹿等动物，还有狩猎、放牧、舞蹈、动物蹄印，显示了古代游牧社会及自然环境。但尤为突出的岩画是车轮和车子。

呼和楚鲁车辆岩画，是青铜时代车子的标准式样：双轮、单轴、一舆、单辕、一横、双轭。轮子中的辐条多寡有别，有的没有辐条，仅有一个圆板。



中国车辆岩画分布广泛，除锡林郭勒盟呼和楚鲁等地外，在内蒙古乌兰察布、阴山也有多处车辆岩画。此外，在新疆、青海也有车辆岩画。换句话说，在中国北方草原地带都有车轮岩画。中国周边国家的车辆岩画，也大都分布在亚洲北部的草原地带，比如蒙古、图瓦、塔吉克斯坦、吉尔吉斯斯坦、哈萨克斯坦、帕米尔、阿尔泰等地都有车辆岩画，但车辆岩画并非亚洲北方草原所专有，其他如印度、阿拉伯岩画都有车辆岩画。

综观各地车辆岩画，从中可以窥见一条人类生存心态和科技发展的轨迹，在它的背后，蕴涵着经济、社会、宗教、民俗、文化、神话等丰富内容。

以社会发展的观点去看，由于蒙古草原和中亚、甚至西亚地区的古代人类，有着相同的起点，类似的自然环境，经历过相同的经济形态、社会结构和心理轨迹，故这个大文化圈的各地区的经济、科技和原始宗教有着惊人的相似之处，在这种背景下，在古代有着共同的古车就不足为奇了。苏尼特左旗呼和楚鲁地区，位于蒙古高原的东南缘，其千年古车与蒙古高原及其西部地区的古车相似就不足为奇了。

蒙古高原及其以西草原带岩画车辆的相似性，或许暗示了这种类型所在的时代——青铜时代，这个辽阔草原地带在文化上的共同性，不仅在当时普遍使用了类似的车辆，而且存在着对车的崇拜及雷同的车子神话。

呼和楚鲁及整个内蒙古草原，岩画车辆的形式形形色色，式样繁多，但大体上讲，约可分作四类：其一，爬犁式，仅在内蒙古乌兰察布岩画中见有一例，它是最原始的车形。众所周知，人类首先用马来驮载货物，驮不完的就拴在马后拉着走。马拉东西，开始时是放在爬犁那样的载具上，即爬犁式的载具，其功能相当于车厢（舆），可见车舆是最先出现的。以后轮子的发明，有可能是从滑动木头上运送重物的实践受到启迪的。在人类历史上，最早出现的车轮，只不过是整块的圆木板而已。起初车轮被固定安装在车轴上，拉起来轴也随之转动，后来才让车轮代替车轴旋转。

其二，单辕、方（圆）舆、单轴、双轭、双轮、单辐或多辐。车发明后，车轮不断得到改进。开始是密实状圆板状，为了防止车轮被压裂，后来有了辐条，并且越来根数越多。呼和楚鲁的岩画古车多属此类。

其三，用于作战的四轮马车，在蒙古国和我国北方草原的四轮车，约产生于青铜时代后期。

其四，双辕、篷舆、双轮车。这种车与北魏的牛车颇近似，它的时代上限约在汉代，下限约为北朝。在呼和楚鲁和阴山中各见一例。

在人类发明史上，车轮的发明是一次重大的事件。由于人世间出现了车轮，随即萌生出了太阳轮符号和太阳神的马车。

车轮的发明，很可能是受“圆”的启发而产生的。圆形不仅有宗教象征意义，而且在古代早就为各国思想家所注意。“圆”的概念事实上已成为一个哲学化的

命题。《荀子·王制》谓："始则终，终则始，若环之无端也。"《吕氏春秋·大乐》谓："天地车轮，终则复始，极则复反。"圆的神秘和对圆的神圣的理解，在呼和楚鲁岩画车轮中得到显示，活现了古人对"圆"的崇拜和理解。

人类对车辆的发明，具有划时代的作用，在当时原始思维的支配下，势必反映到神话中。车轮呈圆形，转动的车轮，周而复始，转动无穷势，车的辐条射向四周，从形式上讲，颇似射向周天的阳光射线。车轮的这种形状和运转方式，与太阳极相类似。因此，车轮从它问世那个时代起，就被神话思维类比认同于圆形的自然物——太阳。公元前4000—3000年代的西亚文明的崛起，也是以文字、车轮、数学、历法的共同出现为标志的。将车轮认同为太阳，最典型的例子是吉尔吉斯，吉尔吉斯的"太阳"就跟"车轮"的形象相叠合。[①]

车轮即太阳，车轮和车辆都是太阳神的乘物。因为古人并不认为太阳会自己行走，许多民族的神话中都认为存在着太阳车，它是由马拉着走的，中国和印度的太阳神话尤为如此。古代印度人认为，无论是时间之神还是太阳神都被描述为由飞快的马车车辆所牵引的。中国的太阳神话也是与车联系在一起的。羲和本来是个神话中的人物，他是太阳车的驾驭者。《楚辞·离骚》谓："吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫。"王逸注："羲和，日御也。"洪兴祖补注："日乘车驾以六龙，羲和御也。"《楚辞·九歌·东君》诗谓：

暾将出兮东方，照吾槛兮扶桑。
抚余马兮安驱，夜皎皎兮既明。
驾龙辀兮乘雷，载云旗兮委蛇。
长太息兮将上，心低佪兮顾怀。

上面说的是太阳神在扶桑树下洗澡之事。"辀"是车辕，龙辀是指龙车。车轮和车辆作为太阳神的乘物，在世界各民族中几乎都有这方面的神话。

图38苏尼特左旗呼和楚鲁车辆岩画中，车轮和车辆又与生育密切相关。在神话思维中，太阳早已具有了生命之源的象征意义。对此，在以太阳为中心的各种感生神话和太阳创生整个宇宙的神话中看得很清楚。既然太阳与生育有关，那么作为太阳象征的车轮也应与生育有关。前苏联学者A.П.奥克拉德尼科夫在谈到蒙古德勒格尔—穆连和特斯河谷的车辆岩画时说："在很多反映岩画题材的青铜时代民间神话中均包括车子。在古代斯堪的纳维亚神话中，车子常与托尔雷神（多纳尔）、男性生殖器崇拜的雷相结合，在伊达文献中它被说成是天地间一切生命的创造者。它的价值超过有的阿斯，而它采用'托尔阿斯'或'托尔车子'的名称

①〔美〕坎贝尔：《原始神话学》，转引自萧兵、叶舒宪《老子的文化解读——性与神话之研究》，湖北人民出版社，1993年版。





图 38　内蒙古苏尼特左旗呼和楚鲁车辆岩画

均说明了这一点。”又说：“这样便获得了三位一体的岩画：生殖器崇拜的男性神，人的足迹——神的足迹和车子。”但应当指出的是，这三种题材并不只分布在蒙古国，在中国内蒙古、宁夏，在哈萨克斯坦，在塔吉克、在吉尔吉斯，在图瓦，莫不如此。

其二，车辆岩画在中国又与古代哲学中的“道”紧密相关。《老子》用以说明宇宙运行的道理：“三十辐，共一毂，当其无，有车之用。”[①]当抽象思维从神话思维中脱胎而出的时代，车轮和太阳，这两种圆形物体便同时成了“道”的概念的象征原型，其象征蕴涵并未随着神话时代的一去不返而消失，反倒借人为宗教的广泛传播变成了跨文化的符号。[②]

其三，车辆岩画和轮形岩画反映出来的文化内涵不尽是神话，应当说，它首先是社会生产力和社会生活的反映。由于人类社会有了车，大大方便了人们的生活，在商业、交通、战争诸多方面，发生了前所未有的变化。车的发明和使用，大大改变了千里草原的社会面貌。正因为如此，人们才去崇拜它，进而神化它，并把车与神联系起来，创作了种种新奇的有关车的神话。由于它的外形有类于太阳，车辐又类于太阳的射线，故车子与太阳结合在一起，成为太阳神的表征。又由于太阳与生育、繁衍的联想和关联，于是又萌发了车子与生育的关系。在中国，把“道”理解为一个直观表象圆圈。《吕氏春秋·圜道》的整体构思便是如此。古人在阐发天道“圆”的哲理时，首先诉诸道的原型——太阳的运动。由于“道”的运行不断地返回自身，终而复始，终点与起点交合为圆。而这一点恰与车轮的运转一样，因此，将“道”与车轮等同起来，使车轮又蕴涵着

① 《老子》第十一章。

② 叶舒宪：《中国神话哲学》，中国社会科学出版社，1992年版。

"道",与中国的古代哲学概念连在一起。换句话说,中国古代哲学中的"圆道"或"圜道"的原形无疑是太阳的运行之道,亦即车轮之道。这种无所谓起点和终点的圆道,也就是克萨诺芬尼、巴门尼德和赫拉克利特等古代哲学家一致推崇的"圆圈"。

总之,见于苏尼特左旗呼和楚鲁等地的车辆岩画,它的文化内涵是十分丰富的,它既是当时(青铜时代)社会上有了车并广泛使用了车的反映,又是对车的功能演绎和神化而产生了许多有关车子神话的表征。车子的发明和使用,在古代社会是一件惊天动地的大事,以致西亚文明的崛起,竟以文字、车轮、数字、历法的共同出现为标志;在中国将车子的发明,与古华夏最早的两大原始宗教太阳神崇拜和生殖崇拜联系在一起,足见车的发明,不仅在物质文明方面,而且在精神文明方面的所起的巨大作用。

第二节　内蒙古中部地区岩画

察哈尔右翼后旗北部岩画

内蒙古察哈尔右翼后旗北部岩画,早在20世纪80年代末就有所闻。1991年9月,笔者与察哈尔右翼后旗文物站清格勒在旗政协协助下,先后考察了三井泉乡号半地和小当朗忽洞岩画,八号地乡东宝石岩画。这一带是丘陵地,虽无大山,但地面崎岖难行,偶有山地或在平原突兀而起的孤石,岩画就凿刻在山石或孤石之上,由于受作画条件的局限,岩画的分布很分散,缺少密集的岩画分布点。



图39　内蒙古察哈尔右翼后旗号半地岩画所在地

号半地岩画。三井泉乡号半地岩画,凿刻在一座孤立的小山上,山石嶙峋,巨石累累,岩画就凿刻在石壁或巨石石面上。发现有九幅岩画,岩画内容有放牧、动物图案、赛马、虎食鹿、羊群、马、双人舞和动物等。其中动物图案已漫漶斑驳,难于窥见真貌。赛马岩画有前后两马,马背骑人,向前飞奔,尤其是前面





图 40　内蒙古号半地牧羊岩画

的奔马，若天马行空，动感十分强烈。

赛忽洞村东宝石山岩画。东宝石山是从平地拔地而起的孤山，山石之上，除近世所刻蒙文六字真言外，有三幅精彩岩画：羊、狼、摔跤手。摔跤手岩画刻于山下西北一孤石上，因年久日长，图像已模糊不清，但仔细凝视，尚能真切看清：两腿叉开，双手叉腰，腰带下垂于地，头部较小，整个图像富有阳刚之气，寓意着无穷的力量，充分显示了我国古代北方游牧民族的尚武性格和一往无前的精神。

小当朗忽洞村岩画。该村位于三井泉乡之北，岩画散刻于小当朗忽洞村之南，其地丘陵起伏，地面奇石林立，宛如造物主有意那样安排似的，岩画凿刻在这些立石的岩面上，共有四幅，内容有狍子、驯鹿、盘羊和牛、人和羊。



图 41　内蒙古号半地赛马岩画

图 42　内蒙古号半地虎噬鹿岩画

察哈尔右翼后旗岩画，分布于乌兰察布盟与锡林郭勒盟之间草原上，由于自然环境与作画环境的制约，岩画发布于东西走向的山岩或山丘之上。在作画技法上，多采用轮廓线的手法，即采用体内空白的作画方法。在岩画内容上，所描绘的是一个游牧世界，所看到的是家畜及游牧人的活动。有羊、马、北山羊、狼、麋鹿、狍子、盘羊等，多为家畜。反映人的活动的场面，有牧羊、双人舞蹈、摔跤手、驯羊等。反映动物争斗的有虎食鹿等。这些内容，既反映了当时自然界的各种动物，又显示了作画时代人的各种活动，以及人与动物的关系，用更直白的话讲，岩画反映了当地作画时代的动物世界及牧人的各种活动。

关于岩画的时代，由岩画的风蚀程度、色调、内容、风格看，可知这里的岩画延续过一个漫长的时代。最早的时代，可推至青铜时代或早期铁器时代，但这一时期的作品并不多，只有少数地点和画面属于这个时代，比如号半地的个别画面



图 44　内蒙古八号地乡赛忽洞村东宝石山狼岩画



图 43　内蒙古八号地乡赛忽洞村东宝石山山羊岩画

可以归入这一遥远的时代。多数画面是历史时期的作品，最晚的作品，应是元明清时代蒙古人的作品，这部分作品通常色调较新鲜。



图 45　内蒙古八号地乡赛忽洞村东宝石山摔跤手岩画

四子王旗的岩画、岩文和石造像

四子王旗查干哈沙图岩画。“查干哈沙图”，蒙古语，汉意“白色的石圈”，以这里为白色石灰岩圆形洼地而得名。这里地势低洼，地面分布着一处片灰白色石灰岩，远远眺望，宛如在蔚蓝色天宇下一片片湖水。茫茫的草原伸往天边，在茫无涯际的原野上，马群、羊群、牛群采食，牧童唱出的清脆而悠扬的歌声，远远随风入耳，形成牧区特有的景观和特色。牧户甚少，数十里内，只住着蒙古族牧民宝达扎木素一家。正是：

青青牧草遍地花，蔚蓝苍穹飘彩霞。
马牛羊驼随处有，唯独不见牧民家。

查干哈沙图位于卫境苏木所在地西北50公里，地属卫境苏木额尔登嘎查管辖。岩画散刻在石灰岩石面上，画面迎向苍天，分布面积南北、东西各约1500米。岩画分布区之东，有一条南北走向的小河沟，现已无涓滴之水，是一条季节性小溪，缅想作画之时，一定是一条清水淙淙的河水，是当地居民的饮水处。查干哈沙图之西，是一片低洼地，牧草繁茂，原是一片湖泊，可见作画时期的查干哈沙图是一片水丰草茂的风水宝地，正因为有了这样的优越自然环境才诱来了游牧人在此地驻牧，并利用这里一片片石灰岩作为作画园地，创作了众多的富有特定内容的岩画。从整体上去看，查干哈沙图是一片低凹的园地，这种特有的地形，诱发了当时生民的遐想，认为它与低凹的地方有什么内在联系，这自然与人畜的充沛的



生命力连在一起，因此这块特殊的土地便成了祈祷生育的圣地，岩画的题材内容深深地体现了这一特有的主题思想，只要综合地分析一下岩画内容，便很自然地得出上述的结论，而并非是一个精彩的假设。

查干哈沙图的画面，有马、蹄印、羊蹄印、马羊蹄印、人脚印和圆凹穴、马蹄印和人脚印、马蹄印、小圆穴和马蹄印、马蹄印和凹穴、马蹄印、人脚印、小凹穴、羊蹄印、马蹄印、小凹穴、小凹页、马蹄印、动物符号、人脚印、马蹄印、动物、小凹穴、马蹄印、动物头颈、马蹄印、圆凹穴、男根、女阴、小圆穴等画面，在43幅岩画中，几乎都是动物蹄印、人脚印、大小凹穴、男根女阴等与人、动物生殖有关的题材。此外，还有螺、藏文、藏文六字真言等，这些岩画、岩文是清代蒙古族喇嘛，看了古代岩画后，由于不理解而发出的感叹和祝愿。

查干哈沙图岩画的文化内涵，可以把人们引导到生殖崇拜那个遥远而神秘的历史时代，这里的幅幅画面几乎都与性崇拜、人畜增殖的思想联系在一起。

见于岩画的各种蹄印岩画，尤其是马蹄印岩画，是中国北方和蒙古国岩画中一种恒定题材，尤以内蒙古乌兰察布草原上为最多，比如达尔罕茂明安联合旗查干敖包苏木夏勒口一座孤山上，一幅蹄印岩画，竟磨刻马蹄印50多个。散见于青海、宁夏、福建以及蒙古国等地的动物蹄印岩画也每每见及。北魏郦道元《水经注》一书，记载了很多远古时代的蹄印岩画。比如，今青海省东部湟水流域有马蹄印，该书“河水”条谓：“（广武）城之西南二十余里，水西有马蹄谷……今晋昌郡南及广武马蹄谷盘石上，马迹若践泥中，有自然之形，故其俗号曰天马径。夷人在边效刻，是有大小之迹，体状不同，视之便别。”内蒙古阴山西段，亦有鹿、马蹄形岩画。“河水”条谓：“河水自临河县东径阴山南。《汉书注》曰：‘阴山在河北，指此山也’。东流径石迹阜西，是阜破石之文，悉有鹿马之迹，故纳斯称焉。”河南函谷关有鹿蹄印，“河水”条谓：“在函谷关南七里……其水又径鹿蹄山西，山石之上，有鹿蹄，自然成著。”陕西汉水流域，有马蹄印，“沔水”条谓：“旬水又东南径旬阳县南，县北山有悬书崖……山上有石坛，上有马迹五所，名曰马迹山。”在安徽或河南东部淮河流域有马蹄印，“淮水”条谓：“淮水又北径山峡中，谓之峡石。对岸山上，结二城以防津要。西岸山上有马迹。世传淮南王乘马升仙所在地，今山之东南石上有大小马迹十余所，今仍存焉。”此外，在“若水”、“夷水”、“沅水”、“涞水”诸条，也记载有马迹、虎迹、盘瓠迹和龙迹等。

见于查干哈沙图的蹄印岩画，在远古时代曾广为传播，并延续过一个漫长的历史时代。直到数十年前，达尔罕茂明安联合旗召河一带的蒙古族牧民，每当仔畜下生时，畜主还要到山上凿刻动物畜印。可见制作蹄印岩画，与自古以来流行的多产思想和施展巫术魔法有关。前苏联学者对蒙古国德勒格尔—穆连和特斯河谷动物蹄印岩画的含义作了如下解释：“应当注意这种‘蹄子’图形的裆，仿佛表示阴道。在某些图形上有似乎无关紧要的横带，把‘蹄子’从中间分为两半……短的垂直带子象征性地反映男人与女人的结合、即代表男子性

行为的开始。”[①]这种解释是比较合理的。

人脚印岩画，是人类对自己劳动器官崇拜思想的载体。脚，对于初民来说，绝不仅是“行动器”，它还兼具有许多被文明人所失去的功能。原始人重视劳动器官的手脚有时超过“心”和“脑”，特别是狩猎生活中的“兽迹”更为初民所注意。斯宾赛和纪林曾经报道过大洋洲土著具有惊人的记忆力，“土人不但能分清每种动物和每种鸟的足印，而且在查看了什么兽穴以后，能立刻按照最新足印的走向告诉你这里有没有动物”；他们甚至“能认出他的每个熟人的足印”[②]。“无论是一个非洲的向导，还是澳大利亚的土著，他们都比任何一个文明人善于辨识足印的所有者，知道足印在丛林生活里的作用。”[③]日人鸟居龙藏在《化石人类学》中写道：“当时人类以狩猎为生活，大部分之食料皆为兽类。故对于兽类之足迹，甚为注意。此等动物足迹即促进其描绘动物像之原动力也。当时人类在柔软的地面，发现有种种特征之足迹，知马之足迹与驰犎、犀类、猫族之足迹不同。又游禽类与涉禽类、鹑鸡类之足迹亦有别。”人类对于足印的观察、辨识和表现，不仅刺激着图画文字的产生，同时也推动着人类思维能力之发展。当然，最重要的是对初民现实生活的意义。

由以上情况可知，查干哈沙图蹄印、足迹岩画是一种神秘文化的载体，内中蕴含着许多远古人类关于生育方面的有趣故事。要想揭开印迹岩画的谜底，需要从我国古代感生传说谈起。

在荒远的古代，由于生产和科学水平的限制，初民并不认为怀孕是性交的结果。食必果腹，而性交不一定致孕，所以二者似乎没有“完全的联系”。他们认为儿女之孕育、人种之繁衍，决定于民族祖先的意志和行为，而民族祖先，经历过从图腾到自然神的漫长过程。他们认为，只要氏族的妇女与图腾动物进行或实际或幻想或摹拟交媾，或图腾经过身旁或出现梦中，都能使妇女致孕。但更多的是，妇女与图腾身体或其附属品、派生物发生或实际或幻想或摹拟的“神秘接触”就可能致孕。图腾的派生物，包括其气味、呼吸、影像、目光、足迹、排除物等，“有效接触”的概率几乎占百分之百。在远古时代，足蹄被认为是图腾的派生物而去进行接触。

弗洛伊德说过：“足迹”是一个古老时代的性的象征。因为蹄印的凹裆和脚印的凹陷与女阴容易发生类似联想、随机对位。在一些宗教里，也常这样认识。澳洲土人认为足迹代表男子性器，因此，“履迹”便代表交合。此外，足迹还用以代表神

① [苏联]A.П.奥古拉德尼科夫：《德勒格尔—穆连和特斯河谷的岩画》，内蒙古文物工作队：《文物考古参考资料》，1980(2)。

② [法]列维-布留尔：《原始思维》，丁由译，商务印书馆，1981年版。

③ Early History of Mankind(《远古人类史》)，London 1978。



灵的降临;"履迹"便代表神灵降临者崇拜者身上。[①]

我国古代文献对履迹生子多有记述。《诗·大雅·生民》"履帝武敏歆"就记载有姜嫄履迹而生后稷这一独特的"感生传说"。《史记·固本纪》更直白地说:"因后稷,名弃。其母有邰氏女,曰姜嫄,姜嫄为喾元妃。姜嫄出野,见巨人迹,心忻然说,欲践之,践之而身动如孕者。居期而生子。"这显然体现了一种图腾受孕机制,它以独特的履迹情节,通过"圣处女"与图腾某一部位的感触而实现。就"履迹生子"言之,关键在于"巨迹"即大脚印。这种巨迹即见于查干哈沙图等地的大脚印岩画。践履神秘的足迹何以能致孕,原因在于人脚印是生殖器之故。

当然足蹄迹岩画的含义是多方面的,除与性文化有关外,在古代还起着文字的功能,有时手足印迹还是厌胜巫术的手段。

自然剥蚀的凹坑或由人制作的巫坑,常被初民附会为图腾足印、神迹或佛迹。《后汉书·南蛮传》注引《武陵记》云:"山高可万仞,山半有槃瓠石室,可容数万人。中有石林、槃瓠行迹。"有人认为,动物足迹崇拜确是图腾机制的一个重要方面。这足迹如果发现在一块石头上,这石头便成为一种灵物或巫术品,构成所谓"灵石"及其崇拜的重要内涵,发现、存放、祭祀这圣足迹或足迹的地方就成为一种秘密处所或禁地。这种认识是有道理的。

查干哈沙图岩画所在地,在作画时代,无疑是一处供人顶礼膜拜的圣地,人们以虔诚的心情,小心翼翼地在光平的岩面上,制作了一片片印迹岩画,使这里成为神秘的处所,成为人们为祈求畜类增殖、人畜两旺而祭拜的圣地。

从作画时代起,历史的车轮已转动了数千年之久,历代的居民,已长眠于这块令人念念不忘的热土上。逝去的岁月已经沉寂,然而,一幅幅印迹岩画却向今人叙述这里发生过的一幕幕有趣的历史故事。当我徜徉于这块水草丰美的原野,眺望一群群游动的羊、马、牛畜群,着实使我着迷,追古抚今,不禁感慨万分。

南敖包图的岩画和岩文。南敖包图位于四子王旗东南乌兰哈达苏木境内,在苏木所在地西南5公里。岩画、岩文所在地是一片石丛,岈岈嵯嵯矗立在平坦草原上,远远便可望见。岩画有虎头和行虎,据画旁的题字看,是"小马二"、"马三"制作的。距岩画不远,刻有元"至正一年十四日",和"至正八年四日",这应是作画的时间。

巴楞少岩画。位于乌兰哈达苏木东南10公里,岩画刻于一块孤立的花岗岩南面,刻有一只奔驰的羊和一个"[illegible]"形马印。

毕其格图沟的岩画和岩文。毕其格图沟位于四子王旗乌兰哈达苏木所在地东南约25公里,东南距察哈尔右翼后旗白音察干镇15公里。该沟为东西走向,长约500米,沟深、宽各约30米,沟壁陡峭,沟底清水甘冽,潭而不流,沟两壁为灰褐色花岗岩。岩画和蒙文混刻于北侧崖壁上。蒙文经内蒙古师大白音查干教授翻译,有六字真言,"顶礼观音、文殊、宗喀巴"、"金刚"、"乾隆五年×月"、"佛"等字

① 陈炳良:《生民新鲜》,《神话、礼仪、文学》,台北,联营出版公司,1985年版。

样。岩画有灌顶壶、螺、井、辘轳、面具、弯月、太阳符号、盘肠、马、羊。多为喇嘛教的八宝等内容。由岩画和岩文看，这里曾经是清代喇嘛教活动的圣地。

敖德其沟岩画。位于四子王旗红格尔苏木所在地大庙南8公里，其地在西拉木伦河东畔，其地冈峦起伏，陡峭的花岗岩岈岈嵯嵯，伫立于河畔，崖壁峭直，壁立千仞，山环水互，景色壮丽。岩画散刻于西拉木伦河东边花岗岩石壁上，共有线刻画五幅，其中三幅为跪式侧视像，头戴卷檐圆帽，留有长发，两人手捧哈达。另有左右两幅，悉作正面向北，呈跪式，面部呈虔诚的神态。



图 46　内蒙古四子王旗卫境苏木查干哈沙图脚印和马踪岩画

从上面五个人像的姿势和面部的表情，使我忆起了当地蒙古人中流传的一个故事：相传在清代，四子王旗的某个王爷，一次领着他的福晋到大庙去参观，但按教规，女人是不得进庙的，王爷的行为激怒了大庙的喇嘛，于是将此事上告到朝廷。在上告时约定，倘若喇嘛败诉，他们就不再做喇嘛了；若王爷败诉，便将自己的人像刻在石头上，永远向庙内佛像跪着。结果喇嘛胜诉，王爷输了，因此，王爷不得不把自己的跪像刻于石壁，于是便有了今天敖德其沟的正、侧面的王爷跪像岩画。但故事终归是故事，事实并不一定如此。刻于沟壁的岩画，实际上应是礼佛图，甚至是四子王旗王爷的礼佛图。这个故事，在一定程度上，反映了清代四子王旗的政教矛盾或王爷对佛教的敬重和笃信。

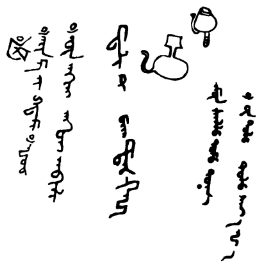


图 47　内蒙古四子王旗乌兰哈达苏木毕其格图沟岩壁上喇嘛教"灌顶壶"岩画和蒙文六字真言

山达赖嘎查岩画。地属四子王旗中部的查干敖包苏木，岩画在山达赖嘎查之南2.5公里，其地丘陵绵延，地势时起时伏，在其中一处低石丘朝上的岩面上，凿



刻着这幅由羊、马、凹穴及羊马蹄印组成的画面，岩画的内容和功能，与上述查干哈沙图动物蹄印相同。

道本岩画。道本在四子王旗脑木更苏木东南18公里，那里是一望无际的草原，其地有几块露出地面的灰白色的花岗岩，其中一块花岗岩上刻有岩画，内容有骆驼、马、羊、儿童的足迹，其文化内涵与查干哈沙图相同。这里益加证实，查干哈沙图岩画蕴含的文化含义广泛地流布于蒙古草原上。

哈布其拉山石造像。位于四子王旗乌兰哈达苏木所在地之东，是一片地势高平、范围很大的花岗岩石丛，那里有线雕和半圆雕的佛造像、藏文文字真言、金刚、观音菩萨、鼓形等。原来在乌兰哈达苏木所在地，有清代修建的哈布其拉庙，今已荡然无存。哈布其拉山的石造像，可能是该庙喇嘛所为。



图48 内蒙古四子王旗查干敖包苏木山达赖嘎查蹄印岩画

图49 内蒙古四子王旗脑木更苏木道本脚印和蹄印岩画

图50 内蒙古敖德其沟礼佛岩画

以上散见于四子王旗各地的岩画、岩文和石造像分属于不同时代的作品。其中查干哈沙图、山达赖、道本等地的岩画，其年代可以上溯到青铜时代那个遥远的时代。南敖包图的岩画和岩文是元代人的作品。巴楞少岩画、毕其格图沟、敖德其沟的岩画、岩文，以及哈布其拉山的石造像是清代蒙古族喇嘛的作品。这些以石头为载体的石文化，记录了从遥远古代至近代的连续性的篇章，对它们进行文化社会的破解，有助于重构四子王旗五彩缤纷的历史。

游牧文明的回声——乌兰察布岩画

1980年至1984年我用了五年的时光，考察了阴山山脉之北的乌兰察布草原

岩画，地域范围包括达尔罕茂明安联合旗和乌拉特后旗东北部一带，东西200公里、南北120公里。这里是一望无际的大草原。

碧草连天，草地上的羊群像是在天上飘游，而白云则仿佛是落在了草原。我惊诧于那天的湛蓝与草的青绿，惊诧于那草原尽头起伏着的曲线的优美，惊诧于那梦境般陌生却又熟悉的感觉，我因这种惊诧而沉默不语，又因这种惊诧而如痴如醉。

自古以来，猎民和牧民生活在这茫茫草原上。史书记载，最早在这里活动的是北狄与匈奴，接踵而至的是鲜卑、铁勒、高车、柔然、突厥、回鹘、契丹、女真、汪古和蒙古。在荒烟蔓草中，他们都留下了自己的来踪去迹：居住过的城堡、村落，蒙古包的地基，圆形或方形的石筑畜圈，供定期祭祀的敖包，还有一座座正方形的、长方形的和圆形的石墓以及墓地上的石人，而数量最多、最常见的是他们经年累月刻下的艺术珍品——岩画。

乌兰察布草原，宛如无边无际的地毯连向天边，远望前方，为曲线美观的丘阜，但也偶有一道道岩脉和一座座冈峦，其上伫立着一个个石块，岩画便散刻在石块表面的岩面上。哪里有这样的地形，几乎都可以发现有岩画，但岩画并不平均地散刻于草原，而是集中分布于若干地点。我调查过的岩画集中点，有达尔罕茂明安联合旗百灵庙东北的推喇嘛庙、沙痕一带和该旗北部南吉板登一带；达尔罕茂明安联合旗和乌拉特中旗交界一带；以及乌拉特中旗莫若格斯格一带。

乌兰察布岩画，向今人呈现了一个曾在这里存在过，而今已消逝了的远古世界。这个世界，是一个游牧社会及其演变的历程，以及与这个游牧世界有关的方方面面。

畜牧岩画，在乌兰察布岩画中占有绝大的比例，幅幅画面映现了游牧世界的景观：一个个放牧场面，一群群家畜和游牧世界的特有的一片片蹄印岩画，都在展现这里自古以来是以畜牧业为主要生业的经济社会。见于岩画的家畜种类有马、黄牛、双骆驼、绵羊、犬、猪、北山羊（半驯化）等，以北山羊数量最多，马次之，骆驼也占有一定比例，牛比较少见。这些家畜图像，有时单独存在，有时三、五成群，有时与蹄印、人像、车辆等各种图像一起出现。在五年中，笔者先后拓描下岩画1421幅。

见于画面的放牧场面，多为领牧的牧羊方式。这种放牧法，比赶牧法能更好地掌握羊群前进速度，并能充分地利用牧草。

从画面看，当时已有畜圈，有方、圆两种样式。草原上畜圈的使用，对畜牧业发展具有重大意义，畜圈可进一步使家畜驯化，保护牲畜免受野兽的侵害，又可使牧畜避免暴风雪的袭击。

乌兰察布岩画已有了缰绳等马具，可使牲畜按照牧民的需要行止，并可掌握行走的方向。马和驼多用于骑乘，还将马用于拉车。

岩画中还可看到牧民对马进行装饰的画面，其中有缚尾的形象，即将马尾下



端结成一结，还有将马鬃剪成三花或多花者。三花马在古代世界曾广为流行，在蒙古国也曾发现过三花马岩画。蒙古国考古学家Д.迈达尔写道："鬃被古代画家画成三齿状突起物的马形岩画，很有意思，这种风格的马形画面在蒙古还是首次发现。我们知道，画着齿状鬃的马形岩画从公元前一千年上半叶至公元10世纪初，在贝加尔湖滨地区的骨里干人和突厥人中，以及阿尔泰、叶尼塞、高加索、黑海沿岸地区，中国、印度和伊朗各地，曾广泛流传。"①三花马，大约唐初或更早，由蒙古草原传入中原，唐昭陵六骏石刻中即有三花马。唐、宋两代的诗词中也曾屡次提到三花马。至于多花马在汉代应已有之。②

见于丰美的乌兰察布岩画中的家畜，在我国古文献上也有记载，《史记·匈奴列传》谓："其畜之所多，则马、牛、羊，其奇畜则橐驼、驴赢、駃騠、騊駼、驒騱。"匈奴之后，先后游牧于内蒙古草原的各民族，除金元时代的汪古部兼营农牧业之外，其余都以畜牧业为生，诸如鲜卑、柔然、铁勒、回鹘、突厥、契丹、蒙古等莫不如此。诚如《旧唐书·郑元璹传》所说："突厥兴亡，唯羊马类准。"岩画中的众多动物形，不啻是古文献有关记载的图解，而古文献记载，恰又可视作岩画家畜形象的文字说明。

乌兰察布岩画，作为游牧文明的回声，画面反映了游牧社会的方方面面。当时尽管已迈入游牧社会，狩猎业作为一种传统产业，仍不失为畜牧业的重要辅助经济部门，狩猎岩画在这里的早期岩画中较多，独猎画面较多，群猎和围猎较罕见。弓猎几乎是行猎的唯一武器，弓十分高大，有的弓与人一样高，正如伊林·谢加尔在《人怎样变成巨人》一书中所指出的那样："人为了造成箭，需要几千年。起初从弓上射出去的并不是箭，而是投枪。因此弓也必须在那时做得很大——像人那样高。"见于狩猎岩画中长弓射出去的箭，可能是由投枪或长矛发展来的，或者本身就是一种投枪或长矛。在达尔罕茂明安联合旗沙很地方的岩盘上的猎人弋鸟岩画，弓上的箭头呈浑圆形，这种箭头专门用以猎取富有美丽羽毛的鸟类或细毛小兽，它不致使鸟的羽毛被血污染，美拉尼西亚人也使用这种箭头。

见于画面的野性动物甚多，有蒙古野驴、野马、野羊（包括岩羊、北山羊、盘羊、羚羊、黄羊）、虎、狼、大角鹿、梅花鹿、驯鹿、赤鹿（马鹿）、双峰驼、狍子、野牛、貂、野猪、披毛犀、狐狸、豹、龟、蛇、鼬、天鹅、鸵鸟、雀、鹰等。这些动物，包括哺乳类、爬行类和鸟类。在各种野牲中，以羊的数量最多，马次之，其余较少。在岩画中刻画多种动物，绝不是偶然现象。普列汉诺夫指出："事实上，原始社会的猎人，几乎从来都是自有一种技巧乃至非常热情的画家和雕塑家……菲力普在杰克逊港附近看见许多刻画武器、盾牌、人物、鸟、鱼类和蜥蜴等等的图形。这些图形都是

①〔蒙〕Д.迈达尔：《蒙古历史文化遗存》，俄文，莫斯科，思想出版社，1981年版，内蒙古文物工作队：《文物考古参考资料》(6)。

② 孙机：《唐代的马具与马饰》，《文物》，1981(10)。

在岩石上刻出来的，其中有些证明着原始社会艺术家的相当高明的技巧。在澳大利亚的西北海岸，格雷看见过一些刻在岩石和树上的图形，有人的手、足之类。”又说：“北极区的渔民和猎人，也表现出对造型艺术的十分爱好。爱斯基摩人和楚克奇人用鸟兽的图形装饰自己的武器和劳动工具……正如目前仍然存在的以狩猎为生的部落一样，他们的艺术活动题材几乎全是取自动物界。莫尔蒂利埃只见过两例植物形象。在动物之中，他们刻画的主要是哺乳类，在哺乳类动物之中，最常见的是北方鹿（当时欧洲到处都有）和当时尚未驯服的马；其次则是野牛、野山羊、黄羊、羚羊、鹿、猛犸、野猪、狐狸、狼、熊、山猫、貂鼠和兔子等等。简单说来，就是莫尔蒂利埃所说的当时的整个哺乳动物群。”①由阴山和乌兰察布草原岩画看，内蒙古古代猎牧民同世界各地的原始社会的猎人一样，他们的艺术题材也是取材于当时动物，尤其是当时内蒙古草原的哺乳动物。这主要是因为，动物是他们赖以生存的物质基础，岩画作为一种艺术，去反映他们的物质生活，是自然之事。

乌兰察布岩画，除了对畜牧生活及辅助的经济部门——狩猎业的描述外，还对畜牧社会的生活、意识形态、科学知识等诸多方面做了描绘，诸如列骑、车辆、神格面具、十二生肖、舞蹈、印迹、天体、符号等，莫不进行了精心的绘画。

十二生肖岩画，只在达尔罕茂明安联合旗发现一幅，由鼠、牛、虎、兔、龙、蛇、马、羊、猴、鸡、狗、猪十二种动物组成，围成一长圆。龙的身躯粗短，具有早期龙形的特点。古代的术数家，以12种动物来配十二地支，即子鼠、丑牛、寅虎、卯兔、辰龙、巳蛇、午马、未羊、申猴、酉鸡、戌狗、亥猪。此种风俗，在中原流行甚早，认为人生在某年就肖某物。对于十二生肖，我国古籍记载甚多，但早期文物资料甚罕见，在广西出土的铜鼓纹饰、唐代生肖俑和我国各地晚铜镜花纹中见到过。学者认为，最早记载十二生肖的是东汉王充的《论衡·物势》和《论衡·言毒》。历代古文献多有记载，如《周书·宇文护传》说：“生汝兄弟，大者属鼠，次者属兔，汝身属蛇。”十二生肖风俗的起始年代，清人赵翼在《陔余丛考》中认为始于东汉。顾炎武《日知录》认为汉代以前，中原并无子、丑、寅、卯……十二者之分，亦不知子鼠、丑牛、寅虎、卯兔……十二相属之说。但宋代王应麟在《困学纪闻》中，举出《诗经·吉日》“吉日庚午，既差我马”为证，认为诗句中有以午为马的含意，从而认为先秦已有十二相属。值得注意的是，1975年底，湖北云梦睡虎地十一号秦墓出土竹简中，里面有两种《日书》，整理时分别称为《日书》甲种和乙种，其中《日书》甲种有一章，内容是占卜盗者相貌特征等，其中提到了十二生肖。从《日书》内容看，十二生肖可追溯到秦国，而《盗者》这一章很可能来自楚人，据此，十二生肖之俗，大约在战国时就已存在。乌兰察布草原十二生肖之俗，从岩画看约始于汉代匈奴人。

乌兰察布天体岩画，有重圈纹、涡旋纹、“十”字形、“⊙”形，其中重圈纹、涡旋

① 格·瓦·普列汉诺夫：《没有地址的信》，转引自阿尔巴托夫、罗斯托夫《美术史文选》，佟景韩译，人民美术出版社，1982年版。



纹大约是对云彩的符号化，⊙形是太阳的符号。

印迹岩画，不仅种类多，数量也多得惊人，有的单个存在，有的三五成群，更有的一幅有近百个。其中有野马、鹿、羊等野牲，也有家畜的蹄印。其造型或写实或抽象。这些蹄印表明，在古代乌兰察布草原人们对蹄印的崇拜是一桩不容忽视的历史事实。在我国蹄印崇拜思想起源甚早，我国古籍《韩非子》、《水经注》有多处记载。在蒙古国北部德勒格尔—穆连和特斯河谷岩画中，也有大量蹄印岩画。凿刻蹄印之俗，从远古一直流传了下来，直到北魏，尚有"夷人在边效刻"。蹄印岩画与猎牧业相始终，凿刻的目的，是古人认为蹄印对猎牧业有用途。

世界上几乎所有的原始氏族对蹄印都有敏锐的观察力和识别力，这是因为猎民寻觅野兽必须依靠它来判断，对行猎成败至关重要。长期在南非布须曼人原始部落生活过的美国人类学家罗伯特·毛锐（ROBERT MURRY）在美国科罗拉多大学对笔者说："布须曼人对人和动物的印迹有特殊的识别能力。通过动物足迹，能够判断动物的种类、体重、怀孕程度、行动（休息、觅食或奔跑）、有无病伤等。他们并能根据人的脚印，叫出部落中某个人的名字，并断定是否为陌生人。甚至边防站能从人的足迹判知越境者的情况。如越境时间、地点、人数、体重、负重、步态等情况。有一次边防警察责问一人，你为什么前几天非法出境？此人想抵赖否认，警察却证据十足地说，布须曼人看到过你越境的脚印，并知晓你在某天某处越境，逼使此人不得不承认越境的事实。"同样的情况在澳大利亚也存在。原始思维研究家斯宾赛谈到澳大利亚土著居民时说："土人能分清每种野兽、每种鸟的足印，在查看了某种足印或爪印后，能立刻告诉你这是什么动物。他们也能辨认出每个熟人的足印，能根据足迹判断是谁经过了这个地方。"[①]可见狩猎人对足迹识别的能力是很强的。到了畜牧时代，识别蹄印仍有很大现实意义：可以据以区分自己和他人的牲畜，并能根据畜蹄印找到丢失了的牲畜。直到今天，内蒙古草原的蒙古族牧民，对蹄印的识别能力仍然是惊人的，他们能根据蹄印判断牲畜的走向、所在、口齿以及牲畜的主人等等。

乌兰察布盟的人脚印岩画，在我国古文献中多有记载，如《孝经钩命诀》、《竹书纪年》都提到"履巨人迹"而感生之事。这里所谓的"巨人迹"即大脚印。这些神话传说，是说古人相信，只要妇女"践"了人脚印，即可怀孕生子。显然，在岩石上的人脚印岩画，具有感应巫术的功能，是求育的手段。

总之，乌兰察布岩画，以图画形式记录了乌兰察布草原上数千年的历史，反映了草原猎牧社会的面貌及其历史发展的轨迹，揭示了历来驻牧于此的居民的经济活动和社会生活。

乌兰察布草原大批岩画的被发现，为搜寻这批岩画的演化规律提供了可能性。综观这里的岩画，尤其是动物岩画表明，岩画凭借的物象，是由写实逐渐向

① 朱长超：《原始人是怎样思维的》，《化石》，1982(2)。

抽象化、图案化、符号化演进，即由再现（模拟）到表现（抽象化）、由写实到符号化。这正是一个对客观实体表现逐渐深化积淀过程，这正是古代猎牧人的"美的历程"。

以动物岩画为例，早期动物岩画是写实型的，以追求形似为己任，以模拟对象为目的，其后，动物形象便向抽象化发展，并在抽象化基础上，逐渐向符号化过渡。若以民族去区分，各原始民族部落的岩画风格是写实的；大约鲜卑人和其后的突厥人完成了由抽象化到符号化的演化历程，并在此过程中产生了古突厥文字母和突厥文，于是在蒙古草原上露出了文明的曙光。当突厥文出现后，岩画便走向了简约化的顶峰。此后，岩画出现了"返祖"现象，岩画的形象再度返回写实的道路，不过这时的写实作品与远古作品泾渭有别，不仅刻痕新，风格也显得荒率、粗糙。这在元明清时代蒙、汉人作品中体现得很清楚。

乌兰察布岩画在制作方法上，具有鲜明的地方特色，有敲凿法、"平面轮廓双钩造型"（即轮廓法）、磨刻法和划刻法。

乌兰察布岩画，是在几千年的历史长河中陆续制作的。最早是新石器时代甚至更早的作品，岩画的题材内容，主要有披毛犀、大角鹿、鸵鸟、神格面具、重圈纹、太阳、涡旋纹、狩猎和舞蹈等。

其后是青铜时代至早期铁器时代的作品，是这一地区作画的鼎盛时代，题材内容有动物、"+"字形、车辆、放牧、骑者等。还有一些出现于更早时期的题材延续下来的，比如蹄印、人足印、狩猎、舞蹈等，都是自新石器时代以来传承下来的。

再往后，是中古时期及其后的作品，约从北朝至明清时代，是突厥、蒙古和汉族的作品，多为符号、符号化动物，不定期有官员全身像、神像、虎等。

乌兰察布岩画，是为了种种世俗的功利目的和神圣宗教的目的制作出来的。那些属于宗教方面的，虽然对今天的人们说来是虚幻的，甚至是可笑的，然而对作画者来说，却是笃信不疑的。岩画在当时人们的世俗生活和宗教信仰中有着举足轻重的作用。

为了考察乌兰察布岩画，耗去了我五个年头。事后想来，投入乌兰察布草原的怀抱，使我念念不忘的

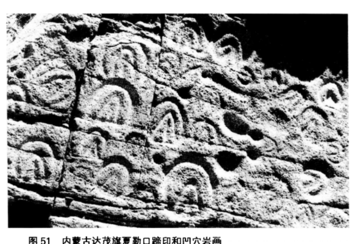


图 51　内蒙古达茂旗夏勒口蹄印和凹穴岩画

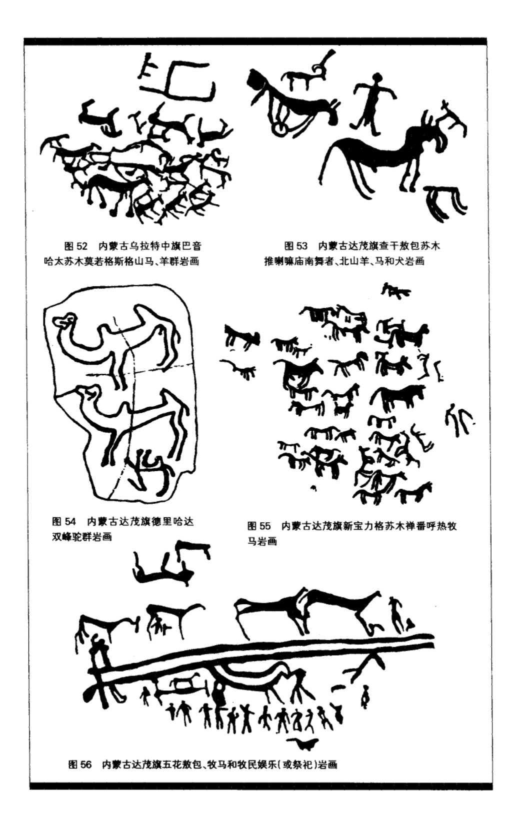


图 52　内蒙古乌拉特中旗巴音哈太苏木莫若格斯格山马、羊群岩画

图 53　内蒙古达茂旗查干敖包苏木推喇嘛庙南舞者、北山羊、马和犬岩画

图 54　内蒙古达茂旗德里哈达双峰驼群岩画

图 55　内蒙古达茂旗新宝力格苏木禅番呼热牧马岩画

图 56　内蒙古达茂旗五花敖包、牧马和牧民娱乐(或祭祀)岩画



图 57　内蒙古达茂旗推喇嘛庙东道头山猎羊岩画

图 58　内蒙古达茂旗呼伦德里弋鸟岩画

图 59　内蒙古达茂旗推喇嘛庙附近北山羊岩画

图 60　内蒙古达茂旗推喇嘛庙附近梅花鹿岩画

图 61　内蒙古乌拉特中旗莫若格其格幻想动物岩画

仍然是撒满草原的岩画，其次感觉最深的，是清朗的天空，清新的空气，清澈的湖水，碧绿的草原，清净的丘阜和岩脉——清明的世界。

蓝天碧水，鸥鸟、百灵鸟翻飞；空气甜润，沁人心脾；纵目骋怀，物我两忘。此情此景，仿佛一幅无法用笔墨与语言描摹的灵动着的山水画卷，散刻在那里的岩画，无疑使这里壮美风光起了锦上添花的作用。



图 67　内蒙古达茂旗推喇嘛庙之东道头山元代大德五年家庙岩画





图 62　内蒙古达茂旗推喇嘛庙附近路、车辆、舞者岩画

图 63　内蒙古达茂旗德里哈达十二生肖岩画




图 64　内蒙古达茂旗德里哈达男女连臂舞岩画



图 65　内蒙古达茂旗推喇嘛庙附近女舞者岩画



图 66　内蒙古达茂旗推喇嘛庙东南比其格淖四轮马车岩画

乌兰察布草原的岩画符号和突厥文的产生

符号是岩画的组成部分，世界各地不管早晚莫不如此，然而像内蒙古乌兰察布草原岩画中符号岩画之多，并与突厥字母十分雷同却是罕见的文化现象。

见于乌兰察布岩画的符号，有的单独存在，有的与其他图形并存。这些符号形岩画不仅在岩画中反复频繁出现，而且符号形象非常程式化和模式化，就符号形象看与突厥文字母相同或相似，这些符号基本上都与突厥岩画相伴随，出现在同一画面。这些现象，使人自然想到，这些符号不同寻常，它不同于一般意义上的符号，而是预示了草原上的突厥人已踏上文明的门槛，蒙古草原第一种文字——突厥文即将问世。为此，土耳其驻华大使馆秘书马吉先生从北京专程赶到呼和浩特访问我，并研讨突厥文与乌兰察布岩画的关系，尤其是符号岩画与突厥字母的关系。马吉先生指出某些岩画符号，与突厥字母完全一样，如“[illegible]”、“[illegible]”等符号形，不仅形似，而且能发出声音。依据符号岩画与突厥岩画相同与相似的事实，马吉坚信，见于乌兰察布的符号岩画是突厥字母的前身，或某些符号岩画就是突厥字母。兹将乌兰察布岩画符号与古突厥字母列表对比如下：

岩画符号	∂	[illegible]	ℓ	Y	V	N	[illegible]	<	[illegible]	(	⊙	>	⌒	□	[illegible]
突厥字母	[illegible]	[illegible]	ℓ	Y	V	N	[illegible]	<	«	(	⊙	>	⌒	□	[illegible]

岩画符号	U	+	o	∞	8	m	[illegible]	[illegible]	8	人	[illegible]	)	h	ε	б
突厥字母	U	+	o	⋈	8	m	»	x	B	人	Y	)	h	8	б

从古突厥字母的构成和来源看，可以进一步证实突厥岩画与古突厥字母的源流关系。骤然看去，古突厥字母与岩画符号是十分抽象的符号形，似与现实生活中的物象无关，但只要仔细观察和深入思考，便可以在北方游牧世界存在的事物中找到各个突厥字母的源头。从字母的形象看，它显然来源于周围的事物，是对物象抽象化的结果，这一点，古突厥字母与岩画符号是一致的，只是岩画符号是物象与古突厥字母的过渡形式而已。兹将突厥岩画符号和古突厥字母的来源与游牧世界的对象对照如下：

岩画符号的源头	山羊	动物	弓	箭	蹄印	嘎拉哈	羊角	太阳	穹庐	人	人头	波纹或蛇形	鸟形
乌兰察布岩画符号	[illegible]	[illegible]	B	?	(⌒)	∝ 8 8	Y [illegible] [illegible]	⊙	[illegible]	[illegible]	[illegible]	33 3	[illegible]

岩画符号的源头	山羊	动物	弓	箭	蹄印	嘎拉哈	羊角	太阳	穹庐	人	人头	波纹或蛇形	鸟形
古突厥文字母	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

从以上岩画符号与古突厥文字母的对比，可知乌兰察布岩画中某些符号与古突厥文字母确实有相同或相似处，看来至少有部分古突厥文字母是由这类岩画符号演化来的。这一推论，还可以由以下事实进一步证实。

首先，突厥人，包括其前身敕勒、铁勒、丁零，至迟到北朝就活动在乌兰察布草原，他们在这里活动的时代，与岩画中类似古突厥字母的符号的创作时间是一致的，突厥人（包括其前身）为这些符号岩画的创造者是完全可能的。

其次，这些岩画符号，确实是在古突厥文之前刻制的，尽管这类符号是在岩画中无数次出现，但没有一次在符号岩画处发现严格意义的古突厥文，这或可暗示，这些符号岩画应在古突厥文之前。

第三，见与乌兰察布草原的这些岩画符号，始终追逐突厥岩画。突厥岩画的风格很奇特，虽然就岩画造型看仍保留着代代相传的写实风格，但它严重地符号化、模式化、程式化了，不仅符号增多，就是岩画图像也简约化了。在符号化基础上，导致了岩画在形象上的升华，再向前发展便产生了突厥文字。岩画在符号化过程中，每个符号同时也在向程式化和模式化演进，由突厥岩画的进程看，突厥岩画迸发出文字势在必然。

然而，由岩画符号到突厥文的产生殊非易事，是要经历过一个漫长时间的。根据考古学资料，早在汉代，蒙古高原就已出现了类似突厥字母的符号，比如在南西伯利亚哈卡斯阿巴干城附近，发现的中国式宫殿遗址出土的板瓦上，就有几种类似突厥字母的符号，其形作丫、人、[illegible]、[illegible]。据前苏联学者吉谢列夫说，此种符号，足以预示后来的鄂尔浑时期的突厥文字母，而我国学者周连宽则说："考鄂尔浑—叶尼塞字母，一方面是叙利亚北部亚剌米亚文，通过花剌子模和索格底两种文字而传播于东方的，近年苏联学者已以花剌子模铁币上的文字证实了这个渊源。但另一方面又有本地固有的字母因素，这种因素可以从塔施提克和吉尔吉斯的器物上的符号，远溯至塔加尔墓石上的符号。"[1]所谓鄂尔浑—叶尼塞字母，即古突厥字母。这种文字即"本地固有的字母因素"，其主要因素，从乌兰察布岩画看，不是别的，正是那里的符号岩画。

① 周连宽：《苏联南西伯利亚所发现的中国式宫殿遗址》，《考古学报》，1996(4)。

乌兰察布岩画的简化，导致了突厥文的产生。倘若将乌兰察布岩画按时代先后排列起来，便明显看出岩画图像的演变规律。早期岩画是写实型的，以模拟对象为目的，追求形似。其后，物象走向抽象化，并在抽象化基础上，逐渐完成了向符号化过渡。突厥人在对物象抽象化、符号化基础上，产生了古突厥文字母，并由字母创制了文字，在蒙古草原上露出了文明的曙光，于是蒙古草原产生了文字，跨过了文明的门槛，进入了文明社会。

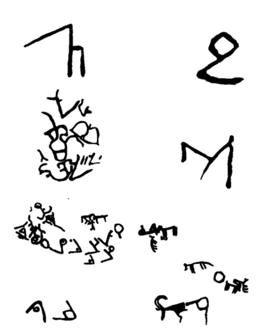


图 68　内蒙古乌兰察布草原突厥符号岩画

气势恢宏的历史画卷：阴山岩画

这是一段惊心动魄的悠远历史，这是一个辉煌的古老文明的记录，这是远去的狩猎文明图解。

如今，虽然历史的烽烟已逝，古老的文明也在几度沧桑后，归于湮灭而代以新的文明，孕育文明的大地已是一条条山石嶙峋的荒野，但是，大漠荒山和原野残存着风雨剥蚀中的断垣残壁、残砖断瓦、荒坡古冢，尤其是刻制于石壁上的岩画，仍分明传递了遥远的历史回响，弥漫着文明经久不衰的魄力，由此为后人留下了颇耐寻思和品味的话题。

雄伟峭立的阴山山脉横亘在内蒙古的中南部，大部分海拔1500~2000米，是我国内流区与外流区的分水岭之一。阴山山脉从东往西由大青山、乌拉山、色尔腾山、狼山组成。阴山南麓为断层陷落的河套平原，相对高差达1000米，北坡较平坦。这座名山，不但在自然界，而且在中华民族历史上发挥过重要作用，我国古代游牧民族，诸如北狄、匈奴、鲜卑、突厥、回鹘(纥)、党项、蒙古等族都先后在这里交替驻牧过。这条东西走向的高山，东西长1000公里，南北宽50~100公里，是新生代初期形成的不对称的断块山，最高峰在乌拉特后旗大坝沟西北的呼和巴什格。阴山山地主要由太古代变质岩系不同期的花岗岩组成，剥蚀缺状，多呈低山与山间盆地丘陵。

从1976年至1980年的五年之中，笔者先后调查了阿拉善左旗六处岩画，磴口县39处、乌拉特后旗12处、乌拉特中旗32处，共三旗一县，全在阴山山脉西段狼山地区。调查范围东西长300公里、南北宽约30~70公里，约2.1万平方公里，行程约7500公里。在五年中，笔者目睹岩画不下5000幅，拓描和拍照下岩画1475幅。

其后，我的同行，内蒙古巴彦淖尔市阴山岩画普查队，于2007年10月，又对磴口县狼山西段默勒赫图沟岩画进行复查和普查，考察了10个岩画点，岩画558幅，单体图像近2000个。其中，新发现岩画点5处，岩画315幅，单体图像1040余个。其题材内容有动物图像（包括野生动物和家畜）、狩猎、围猎、放牧、人面像、人体、太阳神及各种神灵、舞蹈、交媾、太阳符号、记事符号、文字符号、人手足印、动物足印等，题材内容极为丰富，但以各种人面像、动物图像为主。作画风格以写实、具象、粗犷、稚朴的风格为主，也有少量抽象、夸张和程式化的作品。作画时代以青铜时代和新石器时代的作品为最多，也有铁器时代、历史时期及少量近现代作品，其中不乏精品和富有震撼力的作品。如围猎图、赛马图、动物群图和群体并列的太阳神图像等，场面宏大，气势恢宏，有的每幅岩画的单体图像多达30~40余个。


图69　内蒙古阴山风光（磴口县一段）

默勒赫提沟一带岩画的分布十分密集，特别是新发现的第7地点，共发现岩画207幅，640余个单体图像。其中北面一个长110米，斜高50米，顶宽2米，总面积1万余平方米的山头就分布有163幅岩画，近500个单体图像，十分神奇壮观。[①]

阴山岩画宛如一个万花筒，能够通过一幅幅画面将远古时期的社会面貌及其连续性的篇章呈现在今人面前。通过画面，我们可以真实而形象地看到古代阴山地带猎牧人的社会生活、生活习俗、科学和宗教各方面的情况。

从岩画看，古代阴山地区存在过两种经济形态——狩猎业和畜牧业。关于猎牧业的详细情况，在本书“阴山岩画呈现的远古狩猎世界”一节还有详细书写，兹不赘述。

其次，部分画面反映了古代猎牧人的生活习俗。从画面知道，作画时代，凡是与社会生活休戚与共的大事，大约都要先进行一番祈祷。祈祷的方法是，人的两腿叉开，两臂平伸并自肘部折而朝上，手指分开，既庄严肃穆又毕恭毕敬，敬祭的对象是人们所崇拜的动物和神灵，祈祷的目的是祈求保祐，富有强烈的功利主义目的。又如乌拉特中旗巴音宝力格岩画有人向野山羊祈祷的场面。磴口县格敖包沟有一人伫立于大地，双臂高举，双手过头，两手合十。在出征或狩猎前，力求得

① 胡延春、赵占魁：《阴山岩画普查取得重要收获》，中国文物报，2008-1-2。

到神灵的保佑，都要预先祈祷而后行。人们的祈祷活动，也反映到原始宗教舞蹈中，作祈祷状的舞者，在多个舞蹈场面中屡屡见及。

杀人祭祀的习俗，在乌拉特中旗达里阿麻和磴口县格和撒拉崖壁上的舞蹈岩画中，各有一处杀人以祭的场面，只见舞者跳着粗犷而狂热的舞蹈动作，地上陈放着血淋淋的被杀者的尸体，人头和无头的尸身弃置于地。与此类似画面，在乌兰察布草原岩画中也见到过。常任侠在谈到青海上孙家寨出土的舞蹈彩盆时，用形象化的语言写道："舞人用热烈的激情，作出欢乐的歌舞，向神前献祭献牲，甚至献上他捕获的敌人，与处理野兽一般，作为祭品。"①从阴山岩画看，在我国确实存在过这类舞蹈。在人类历史上，这类杀人祭神之事，在世界范围内流行过。例如，在世界许多地方的萨满教、犹太教中，以及印度恒河流域的土俗宗教祭祀加礼时，都流行过此类古俗。

在衣着和装饰方面也表现出奇异的古俗。见于岩画的人物，一般赤裸着身躯，这大约是符合历史事实的。阴山先民，生活极度贫穷，他们没有麻葛之类的衣料，只有兽皮可资蔽身，但在炎势而干燥的夏日，将兽皮裹于身躯是十分闷热难熬的，因此，在夏季裸身完全是可能的。

到历史时期，岩画出现了少数身着长袍、腰间束带的猎牧民形象。有些特殊身份的人，如萨满师、部落酋长，头上有的插着鹿角、羽毛或其他饰物。有的无头饰，有的扎着粗粗的双辫或单辫，最多留有三条发辫。头饰和辫式的不同，有的因身份不同，有的因部落习俗不同，有的因时代不同，反映在装饰上便不同了。

阴山岩画人物，有少数有鼻饰，即在鼻孔下横穿一小孔，孔中穿挂饰物。

古代北方猎牧民中，系尾之风甚盛，不管是日常狩猎，还是在舞蹈、祈祷时，差不多都要系尾，系尾成为阴山先民最时髦、最流行的习俗。从尾饰看，似为马、牛之尾，但也有的不是尾饰，而是留在臀下的尾形服饰，其形宛似倒置的三角形。



图70　内蒙古乌拉特中旗乌兰结拉嘎行进中的骑者岩画

古代阴山地区系尾之俗流行炽烈，但并不限于这里，在世界上许多地方的岩画中均可发现，比如亚洲的蒙古、西伯利亚、日本北海道；非洲的博茨瓦纳；南美洲的智利；欧洲的卡累利阿、斯堪的那维亚等地人形岩画臀后都有尾饰，可见尾饰之俗曾流行于世界各地。此俗流行于新石器时代至青铜时代，在中国直至汉代某些地区或民族尚

① 常任侠：《从彩陶盆上的原始乐舞谈起》，《舞蹈》，1978(3)。



图 71　内蒙古乌拉特中旗诺门温格尔猎羚羊岩画



图 72　内蒙古乌拉特后旗巴日沟虎群岩画

有此遗俗，黄河中下游，大约到战国之后便逐渐消失了。《说文解字》谓："尾，微也，从到，毛在尸后，古人或饰系尾，西南夷亦然。"据《后汉书·南蛮传》可知，在汉代南蛮和哀牢夷中尚流行尾饰，这在四川西昌汉画像砖、云南晋宁石寨山出土的西汉时期滇族青铜乐舞俑也能看到。

普列汉诺夫说："野蛮人在使用虎的皮、爪、牙齿或是野牛的皮和角来装饰自己的时候，它是在暗示自己的灵巧和有力，因为谁战胜了灵巧的东西，谁自己就是灵巧的人，谁战胜了力大的东西，谁自己就是有力的人。""这些东西最初只是作为勇敢、灵巧和有力的标记而佩带的，只是到了后来，正是由于它们是勇敢、灵巧和有力的标记，所以开始引起审美的感觉，归入装饰品的范围。"①尾饰作为人体的一种装饰，其起源可能也是如此。尾饰最初是猎人伪装的东西，以恫吓并迷惑被猎取的动物，久而久之，变成了衣饰。

阴山岩画人物几乎都是赤足的，只有个别足蹬毡靴。在乌拉特中旗西巴音双鲁山地凿刻的一只毡靴，其时代可能已晚至北朝。个别人物有黥面文身的痕迹，如在磴口县格和达瓦查得沟畔，有一岩画舞者，身有纹理，面部有黥面。黥面之俗，见于匈奴，《汉书·匈奴传》说："匈奴法：汉使不去节，不以墨黥其面，不得人穹庐。王乌，北地人，习胡俗去其节，黥面入庐，单于爱之。"可见这幅黥面的舞者，可能是匈奴人。

据阴山磨盘岩画知道，西夏时期，阴山居民用石磨加工粮食食用。

古代游牧民的娱乐活动，除赛马、斗骆驼、舞蹈外，还有鹿棋等活动，在阴山磴口县苏木图沟畔，发现有西夏至元代的鹿棋岩画，其形象与蒙古和林故城出土

① 普列汉诺夫：《论艺术》，三联书店，1964年版。

的鹿棋很相似，而与今天牧民流行的鹿棋不同。

阴山中，还有祈祷、娱神的巫者岩画。巫师起初是由普通的猎手和牧人兼作，后来才成为专职的神职人物，他们专门从事文化娱乐和敬神弄鬼活动，他们是舞者、祈祷者、凿刻岩画的艺术家，又是最初的医生。

阴山岩画另一部分内容，有动物崇拜、天体崇拜、神灵崇拜和图腾崇拜，崇拜方式多样，有舞蹈、祭祀、祈祷和顶礼膜拜，凿刻神格面像(面具)等。



图 73　内蒙古乌拉特中旗几公海勒斯太围猎岩画

动物崇拜是阴山先民最普遍的崇拜内容，动物岩画大约占全部岩画的90%左右，这除了因动物是他们赖以生存的生活资料外，往往与动物崇拜思想联系在一起。岩画作者对动物的性能和作用往往予以夸大，有的还予以神化，其中幻想动物的出现，是神化动物并予以崇拜的突出表现。见于岩画的幻想动物，是以世间真正存在的动物为基础，将不同动物的最锐利部分拼凑在一起组合成新的动物，并赋予它超自然的功能。比如，磴口县格和达瓦沟畔一幻想动物，身躯略呈马形，却长着爪形蹄印，颇似虎蹄，将马的善奔与虎的凶猛搭配结合于一体。又如乌



图 74　内蒙古乌拉特中旗几公海勒斯太放牧和狩猎场面





图 75　内蒙古乌拉特中旗乌珠尔匈奴动物群岩画



图 76　内蒙古乌拉特中旗东地里哈日动物群岩画



图 77　内蒙古磴口县默勒赫图沟蛇群岩画



图 78　内蒙古磴口县托林沟马、神格面具岩画

拉特中旗地里哈日山有一幻想动物，有马的身躯、虎尾、奇异的头部。幻想动物，曾广泛流行于古代世界上许多原始民族之中。比如，大家所熟知的龙，就是由蛇身、牛角、马尾、鱼鳞组成的幻想动物。《礼记》说："麟凤龟龙，称之四灵。"这是远古时代神化动物的明显例证。崇拜根源于依赖，古人依赖于动物而生存，动物是人类生存的支撑点。恩格斯引费尔巴哈的话说："一个部落或民族生活于其中的特定自然条件和自然产物，都被搬进了它的宗教里。""人在自己的发展中得到其他实体的支持，但这些实体不是高级的实体，不是天使，而是低级的实体，是动物。"[①]费尔巴哈说："对于自然的依赖感，再加上那种把自然看成一个任意作为的，有人格的实体的想法，就是献祭这一自然宗教的基本行为的基础。"[②]

① 恩格斯：《恩格斯致马克思的信》，《马克思恩格斯全集》，人民出版社，1972年版

② 费尔巴哈：《宗教的本质》，《费尔巴哈哲学著作选集》下集。

阴山岩画中的日、月、星辰、云朵等天体形象，反映了阴山先民最初的天文知识和天体崇拜。日月经天，星斗回转，河汉纵横，以及在广阔天穹上瑰丽彩云，瞬息万变，在遥远的古代，就引起了猎牧民的关注，他们以好奇、恐怖的心情观测着这一切疑惑不解的自然现象。为表示对日、月、星、云等天体形象的崇拜，便将这些天体之象敲凿于岩石，供生民去祈祷和祭祀，并流行着特有的崇拜仪式。如在磴口县格尔敖包沟畔山腰有一幅拜日图，一个站立的人形，两腿自然叉开，双臂上举，两手在头顶上合十，头上一圆圈，以示高悬天际的太阳。整幅图形庄严肃穆，充分表现了阴山先民对太阳的崇拜心情。



图 79　内蒙古乌拉特后旗玻璃沟南口动物图案岩画

图 81　内蒙古磴口县长斯特罗盖马群岩画

图 80　内蒙古乌拉特中旗白音结拉嘎赶驼岩画

图 82　内蒙古乌拉特中旗白齐沟天神岩画

阴山先民的偶像崇拜，在岩画中也多有表现，在崖高涧深、壁立千仞的石面上，往往磨刻有成片的神格面具，构成气势恢宏的“圣像壁”，比如见于磴口县默勒赫图沟崖壁上就有两片大面积的神格面具，每片由十余个人面组成，形貌千奇百怪、狰狞可怖而富于变化。凡是磨刻这类神像的地方，都是山高沟深、地形险要之地。大约古人认为，这些常人难以接近的地方是众神灵居住或登天的地方。缅怀当年，居住在这里的原始氏族成员，一定在巫师率领下欢跳规模盛大的、热情洋溢的媚神娱人的舞蹈，尽情地高歌，尽意地狂跳，以祈求神灵的保佑。



值得注意的是，在众神头像间，往往有一簇簇星星，以示众神高居于苍茫的太空。高居于空际的神灵，自然应是天神，有此神像，头顶布满太阳光芒一类的射线，由形象和居于空中推知，这些神格面具应是太阳神。

见于阴山岩画中的天神之类的图像，在远古世界曾广泛地传布。比如生活于5世纪的北魏地理学家郦道元在《水经注》中，在写到长江流经三峡时写道："……人滩水至峻峭，南岸有青石，秋没冬出，其石嵚崟，数十步中，悉作人面形，或大或小，其分明者，须发皆具，因名曰人滩也。"另在内蒙古乌海市桌子山附近石灰岩磐石上，也有大片天神（主要是太阳神）岩画。在亚洲北部草原，如黑龙江北岸萨卡奇—阿梁、安加拉河石岛、乌苏里江舍列缅捷也沃村及叶尼塞河畔，以及环太平洋地区许多地方，也都发现过神格面具岩画。

偶像是对人们无法抗拒的自然物的神化，或说是自然力的人格化，与其他一切形式的原始宗教形象一样，在本质上都反映了人与自然界的矛盾，在这一矛盾中，人们没有采取抗争的形式，而是采用了乞求恩赐的形式。

见于阴山岩画另一种原始宗教内容，是对各种印迹的崇拜，有手印、脚印和各种动物的蹄印、爪印。人脚印在磴口县阿贵沟洪洋洞洞口和乌拉特后旗大坝沟南口西畔发现过，皆磨刻而成，脚印规整而光滑。

见于乌拉特后旗卜尔罕图山石崖中的手印形，是自远古以来就广为流传的一种古老岩画题材。在法国、西班牙旧石器时代洞窟岩画和澳洲、北美洲等地岩





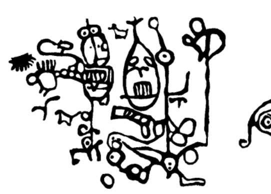
图83　内蒙古磴口县格尔敖包沟神格兽面神像



图84　内蒙古乌拉特中旗白齐沟星辰岩画拓片

画中，手印形是一种恒定题材，在我国云南和新疆多个地方都发现过此种岩画。对手印形文化的含义，有着种种解释和推测：或说表示一种手势语言，或说象征自己在狩猎中可获得野兽，或说手印是在战争以后用敌人的血印成，以表示自己一方的胜利。[①]这些说法，反映了不同时代、国家和民族对手印的不同含义。还有一种对手印的解释，即手不是人体这部机器中一个普通的部件，而是一个重要的

① 云南省历史研究所调查组：《云南沧源岩画》，《文物》，1966(2)。





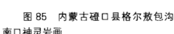


图 85　内蒙古磴口县格尔敖包沟南口神灵岩画

图 86　内蒙古乌拉特中旗西地里哈日幻想动物岩画

器官。人类正是由于劳动，用手制造工具，最后才脱离了动物界，创造了人类本身。基于上述事实，有人对古代遗留下来的手印的含义作了如下的解释："原始人看到偶然在岩壁下留下的手印，联想到手在实际生活中的力量，于是产生了美感，有了再一次把它复制的要求。他们并在手形中寄托着种种美好的愿望，希望画下的手形能实现有效的应验，象在现实中一样，显示出它的力量，保证他们狩猎的成功。而当他们在画过手形后的狩猎中真的碰到了好运气时，就对手形产生进一步崇拜的感情。在以后更长的日子里，又逐渐把手和象征力量的其他一些概念如胜利、征服、制造、收获等联系起来，而发展了对手的美感，从而进一步有意识地描绘它。"①还有的学者猜测，手形可能与咒术有关，因为它说明了艺术的功利性，制作手形岩画，相信手形能起到现实中真手那样的作用。

阴山岩画中各种动物蹄、爪印岩画，如在乌拉特中旗郭罗本特罗盖山头上，刻有密密麻麻几十个各种动物的蹄印，在乌拉特中旗哈日此老岩盘刻着大面积禽爪印和兽蹄印，这里的爪、蹄印大得出奇，显然被夸大了，这些蹄爪印，都刻得惟妙惟肖。动物的印迹图像，也起源于遥远的古代，在甘肃、青海新石器时代至青铜时代的变形蹄印，饰于器之腹、颈部，在马厂类型、半山类型和辛店文化遗址都有发现，尤以属于马厂类型的青海柳湾新石器时代遗址出土的彩陶器上数量最多。北魏郦道元在《水经注》中，曾提到今青海、陕西、山东、四川等省有马迹；河南等省有痕迹；湖南省有狗迹等。《水经注·河水》写到阴山西段狼山地区时说："河水自临河县东迳阳山南，《汉书》注曰：'阳山在河北，指此山也。'东流迳石迹阜西，是阜之文，悉有鹿马之迹，故纳斯称焉。南屈迳河日县，在北假中。自高阙以东，夹山带河，阳山以往，皆北假中。"《水经注》此处所记，与阴山所刻的动物蹄印处似是一地或相距不远。在江苏连云港孔望山也有马蹄印岩画。《太平寰宇记》卷二十二《海洲朐山县》条谓："孔望山……山上马迹犹存。"蹄印的时代，大都属于

① 再萌：《论原始美术中的"手形"问题》，《美术纵横》，1982(1)。

新石器时代至青铜时代。

此外,阴山岩画也留下了古代北方游牧人图腾崇拜的蛛丝马迹,岩画中有模仿本氏族图腾形态和动作而舞蹈的图画。比如乌拉特后旗大坝沟有模拟幼蛙的舞者,同样形象在乌拉特中旗音德尔图也出现过。



图87　内蒙古乌拉特后旗大坝沟口巫师·天神·星辰岩画

阴山岩画中,还有巫师岩画,他们的社会功能,是沟通人神、天地之间的关系,实现原始宗教在社会生活中的作用。从阴山岩画反映的巫师活动看,巫觋活动是很多的,巫觋是一个庞大的社会集团。正像徐旭生在《中国古史的传说时代》一书所指出的:"当原始社会的末期,氏族制度即将解体的时候,民神杂糅,不可方物;夫(应作人)人作享,家有巫史(《国语·楚下》),人人祭神,家家有巫史,是原始社会末期巫术流行时候的普遍情况。"清代学者龚自珍也说:"人之初,天下通,人上通;旦上天,夕上天,天与人,旦有语,夕有语。"[①]原始宗教是维护当时社会秩序、统一人们思想的有力工具。

阴山岩画,又从一个侧面反映了古代猎牧人的文化艺术与科学知识。首先,游牧人的岩画艺术是古代游牧人贡献于人类古代文明的一份厚礼,它不但在艺术上,而且在文字出现以前起着文字的作用,它以图画记事和符号记事的形式,展现了我国古代北方猎牧民的文明历程。

古代游牧人,还在天文学、数学、机械学和手工业等方面作出一定贡献。随着畜牧业的发展,天文学也发展起来了,阴山岩画中的日月星辰等天体岩画,反映了猎牧人的天文知识,对于牧业生产来说,必须掌握寒来暑往、牧草滋生、牲畜繁殖的规律,否则牧业生产就无法进行。随着社会生产力的提高,当社会财富能够养活一部分人不再亲自参加畜牧业生产时,便产生了脱产的专门从事天文工作的人。《尚书·尧典》中记载"乃命羲和,钦若昊天,历象日月星辰,敬授人时"的传说,正是专职天文工作者出现的反映。大约阴山地带青铜时代,可能也已出现专

① 《定盦续集》卷2。

职的天文工作者了，但这种人仍是巫师。天文观测成为巫师的职司之一。

阴山岩画中，还有一些与古代游牧人数学萌芽有关的画面，在岩画旁有“|”、“||”、“|||”、“||||”等积画而成的原始数码。伊林曾形象而有趣地描写过人类最初的计数方法，他说：“有一个时期，人们只会用手指计数，他们要说‘一’，就伸出一个指头；说‘二’引出两个指头，其余数目都可以照这样推下去。一只手五个指头，就是表示‘五’，两只手就是‘十’。他们要表示一个大数目的时候，就像风车一样挥动他们的手。初看一个像这样计数的人，您恐怕以为是在赶蚊虫呢。”[①]阴山岩画中的原始数码，颇似手指的形象。大约要表示一，就画一个指头形；表示二，就画两个指头形；其余数目类推，足见数码的产生与人指的关系。

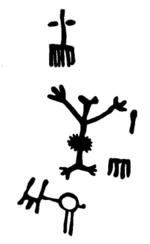


图 88 内蒙古磴口县格尔敖包沟巫师和神灵岩画

阴山车辆岩画，可分早晚两期。早期车形由轮、舆、轴、辕组成，前面有单辕，辕两侧各有相背的马形，两个圆轮分居两侧，每轮的辐条一般4~9根，其形与甲骨文、金文“车”字甚一致。北方草原民族用车较晚。公元前715年（隐公九年），北戎侵郑，郑庆公说：“彼徒我车，惧其侵轶我也。”说明当春秋之时，中原地区普遍使用车之时，北狄尚无车，即使有车在战场使用也不普遍。晚期车辆，其样式与北魏车型很相似，为双辕双轮型，车厢上有毡篷，可以乘坐或居住。据史籍记载，北魏时的敕勒人制造过一种高大的车，当时的南方人因之称其族为高车人，其车“车轮高大，辐数至多”，他们乘车子“逐水草，畜牧蕃息”。这种高车或即阴山岩画中这种双辕高轮车。

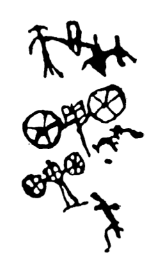


图 89 内蒙古乌拉特中旗布日格斯太狩猎和车辆岩画

在乌拉特后旗阴山的布尔根哈达山，有一种毡帐岩画，类似今日的蒙古包，但形体显得高大，顶部设有天窗，一面设门，外表用木棍搭成方格纹样，另用粗绳横拦两道，使外表分作三组，门口高狭，以便供人出入。在这个穹庐形的毡帐旁，刻有车子、动物等画面，从凿刻的手法和色泽看，与毡帐岩画应是同时代作品。这里的车形岩画与叶尼塞河岩画中突厥人的车子很相近，因此两者可能俱为隋唐突厥人作品。《隋书·突厥传》说突厥为“穹庐毡帐”。《太平广记》引《谈薮》也说，突厥“肉为酪，冰为浆，穹庐为帐，毡为墙”。《周书·武

① 伊林：《黑白》。

帝阿史那皇后传》提到在保定五年二月"会大雷风起,飘坏其穹等,旬日不止"的情况。

此外,在磴口县布塔根沟西山巅上的磨盘岩画,为研究西夏党项人的生活提供了新资料,其样式是自汉代以来的传统式样。

阴山岩画中,还有马鞍、马绊、马镫等马具,根据文献记载和考古发现,我国采用鞍、镫的时间都比西方为早。南京象山七号晋墓就曾出土过马镫。4世纪以前,西方只发现过马镫前身的革制脚扣,欧洲的马镫最早发现于匈牙利,那是6世纪的制品。①

阴山岩画产生于遥远的古代,大部分作品创作于新石器时代至青铜时代,大都是各原始氏族部落制作的,只有少数作品是匈奴、突厥、回鹘、党项、蒙古族的作品,还有一部分作品的时代和族属尚难遽断。

阴山山脉及其前后的大草原,是我国古代少数民族匈奴人起源的地方,他们在这里度过了在历史上的襁褓岁月和青春时代,匈奴及其先人在漫长的历史岁月中,在阴山中刻下许多岩画。匈奴岩画,虽然没有题字,刻痕也不清晰,但是拿岩画同可以断定年代的鄂尔多斯青铜动物纹饰进行比较;以岩画与蒙古国、俄罗斯境内出土的匈奴有关文物做比较,便可以基本上将匈奴岩画从阴山岩画综合体中识别出来。

阴山匈奴岩画,在艺术上具有强烈的时代特征和民族特色,其中的动物岩画与鄂尔多斯青铜器上的动物纹、和南西伯利亚广为流传的塔加尔时代动物纹有明显的相似处。其显著特征为:

其一,动物骨干有"骨架"线条,又称"花纹风格",由于它曾在匈奴故土上广泛流传,故又称之为"匈奴风格",一般认为,"这种风格的流行时间当在公元后头几个世纪"②。



图 90　内蒙古乌拉特后旗布尔很哈达穹庐式毡帐房岩画

其二,动物多合体形象。在动物的头、嘴、颈、腹、眼、尾、脚各部缀连以其他动物形。这种风格的动物,是斯基泰——西伯利亚艺术中所常见。

其三,动物多呈咬斗形象。

其四,动物的腿多采取奔跑中四蹄瞬间并拢或所谓"蜷息"、"蹲踞"之姿态。

其五,麋鹿形象具有同一种模式,嘴前

① [蒙古]道尔吉:《蒙古岩画研究史》,《蒙古考古论文集》,内蒙古文物工作队:《文物考古参考资料》,1980(2)。

② 孙机:《唐代的马具与马饰》,《文物》,1981(10)。

伸而微张，颈部较长，脊背隆起，华丽长角极度夸张，腿很短。这种麋鹿的图像广泛盛行于外贝加尔地区草原上的色楞格河谷、鄂嫩河流域，图瓦叶尼塞河上游和蒙古鄂尔浑河流域的鹿石，亦见于蒙古耐默赫等地岩画[①]、匈奴动物岩画与匈奴鄂尔多斯青铜动物纹样，无论在题材、构图和风格上都存在着一致性。

匈奴岩画之后，可以确定族属的是突厥岩画。突厥岩画的显著特征是动物形象的简略化、图案化、符号化，用抽象和象征的手法表现事物。在突厥岩画中，多次出现规范化了的有象征意义的符号，有些符号与突厥字母完全相同。

继突厥人之后，在狼山地区居住的是回鹘和粟特人，他们的岩画为线刻画，笔调草率，似是漫不经心画成的，内容有花草、动物等，其中有一幅，上有题字，经中央民族学院耿世民教授考释，应是回鹘文或粟特文。这些民族从唐代后期至五代游牧于阴山地带。

从唐末到元代初年，阴山西段狼山地区，一直是党项人驻牧之地。党项人在狼山刻下的岩画是较多的，但有西夏人题字的却只有一幅，凿刻着两匹相背而立的马，其左上角刻的西夏文一行，译成汉字为“文字之母”之意。在左边那匹马的上面，刻有两个西夏字，“父母”之意。

蒙古族大约从13世纪或更早些时候来到这一带游牧，他们在狼山也留下自己的作品。凿刻在乌拉特后旗卜尔罕图山的岩画有花卉、海螺、卍字纹、奔马、双峰驼、佛掌、宝伞、弓、女阴，以及头戴尖帽，身着长袍的神像，很可能是蒙古人崇拜的翁贡。

蒙古族岩画，另一个集中的地方是乌拉特后旗的佘太沟，有家畜、花卉、梵文、藏文等。

阴山岩画是我国珍贵艺术遗产之一，它的内容紧密地结合着社会现实，反映着猎牧人的生活现实。它是一种具有独特艺术风格、凝聚着猎牧人高度智慧的艺术形式。它具有写实、夸张、传神三个突出特点。在造型上，它忠于自然，抓住了客观事物的主要特征，略去细枝末节。它的手法简练、形象完整、风格质朴。岩画的夸张，是把现实存在中最重要的东西加以强调，在感情上给欣赏者以最大满足。因为现实生活中最重要的东西经过夸张，就比生活原型更加鲜明、更加突出了，这也就是艺术的渲染和魅力。阴山动物、人物岩画的生动性，首先表现在强烈动感上，如野山羊的奔驰，鹿的惊恐逃窜，动物的回首顾盼，野牲的吮奶等等，同时也表现在对静止动物的刻画上，岩画中有些形象虽然是静止的，然而静中有动，寓动于静。

野兽争斗、交配、奔走、群居等场面，是居住在草原山地的岩画作者经常遇到的。草原艺术中特有的那种装饰手法，如将动物一正一反并列或叠压在一起，或

①〔蒙古〕道尔吉：《蒙古岩画研究史》，《蒙古考古论文集》，内蒙古文物工作队：《文物考古参考资料》，1980(2)。



将一个大型动物缀联许多小动物，动物的咬食，以及大动物脚踩小动物的画面，都在阴山岩画中出现过，显然这是对草原上各种姿态动物形象的艺术升华。将动物巧妙地组成图案，如对马、对鹿、对羊或许多动物组成一个图案的情形，以及多个动物鱼贯而行的情形，这种种富有强烈韵律感的画面，成功地表现了动物间的亲昵关系。

阴山岩画尽管是这样的真实、生动而富于变化，但它毕竟是原始的、稚拙的、粗犷的，当时的艺术家尚不知空间概念，不懂透视，也不会构图，有些画面，找不出任何逻辑上的连贯性和思想上的联系性，只是一些图形凑在一起而已。

岩画制作的方法，多数是敲凿法，即所谓的“麻点技法”，还有见于早期的磨刻法，以及只见于晚期的划刻法和绘画法。

总之，阴山岩画是我国古代猎牧人在漫长的岁月中制作的艺术之花，是他们智慧和才能的结晶，也是古代猎牧人创造的精神文明的重要标志，它在五彩缤纷的世界岩画宝库中占有光辉的一页。

阴山默勒赫图沟“圣像壁”岩画和自然神偶像

从磴口县沙金陶海乡巴音乌拉顺阴山南麓西行十余公里，到格尔敖包沟南口，沿沟北行十余公里，尽是柔软的粉沙，沙面有清水甘洌，时明时潜。在沟北侧山腹，清泉叮咚，饮之，甘甜爽口，沁人肺腑。复往北行，有一条沙山，横截山沟，逼使沟往西折，有榆树沟由西来汇，沟复西去，即为默勒赫图沟。

默勒赫图沟，译作汉语，即蛤蟆沟之意，因此沟蛤蟆多而得名。此沟涧深崖高，崇山逼岸。仰望太空，仅见蓝天一道；沟顶，孤石云举，临崖危峻。此沟中段南岸，壁立直上，其中一段黑色石壁，岫嶂高深，深溪埒谷，其水绕石东去。壁高50~70米，坐南朝北，山前地势开阔。岩画从山脚下，一直攻刻到近山顶的地方，石壁东西长度近百米。这道石壁，是阴山中少有的“圣像壁”——神格面具岩画。由于时代久远，因石皮漫漶而脱落，有的地方，在石皮上遗留着许多凹坑，那多为神格面具的眼睛，但多数画面，虽有大自然的剥蚀，但大体保存尚好。



图91　内蒙古磴口县默勒赫图沟神格面具群

我第一次考察并拓描这里的岩画，是在1977年夏，当时在当地蒙古族牧民达能太协助下来到这里的时候，

不啻进入到一个陌生的神秘王国，一切感到神奇，一切感到迷茫难解……

一天，当我费尽全身的力气，爬到山腹神格面具群之前时，浑身冒汗，尽管使自己的身躯紧紧贴在石壁，仍感到身体欲坠之感，不由回首下眺，头昏目眩，益加心颤身抖。我和达能太刚把玻璃纸立铺在石面，准备动笔拓描，谁知可恶的西北风吹起，我们勉强画完一幅，接着画第二幅、第三幅……当画毕第五幅，正要卷起，一股狂风，将刚画好的玻璃纸撕得粉碎，吹到空际，飘舞了几下，吹得不知去向。我们只好静下心来，按捺住性子重新去描画。

几个小时过去了，我们将十余幅画完了，风也逐渐小了，待我们画毕，我们的心情也平静多了，刚上山时那种紧张而惧怕的心情也平静下来。我的身体紧紧贴在石壁上，一幅幅仔细观察神格面具群，我仿佛跨越了时空的界限，重新回到了那个由神灵摆布主宰世间一切的时代，天神、太阳神、月神、星神、风神、雨风……一时重现在眼前……

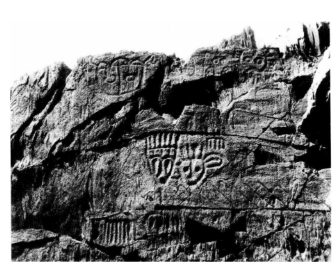


图 92　内蒙古磴口县默勒赫图沟神格面具群

磨刻在岩面上一片片神格面具，并由神格面具构成的规模宏大的“圣像壁”，圣像壁上诸神灵，千姿百态，难以名状，或兽面，或人面，或呈短头长齿，不可名状，头形轮廓或长或方或圆，或三角形，面部或有眉，或有眼、嘴，或有眼，或有眼、鼻、口，或有眼、鼻，千变万化，没有规律。头形轮廓之外，或头顶或面侧有刺芒状线段，大约表示光芒或头饰。有些神灵，没有头形轮廓，仅有双眼和牙齿。更有的呈动物形，有的动物形，前后有头。有的图像非人、兽头形，亦非动物，不可名状。更有的呈蜿蜒的蛇形。可见当时的神形尚未完全变成人形，有人、兽、动物诸形，古人认为，天地万物，皆由这些变作人形的或正在变作人形的或尚未变作人形的动物所主宰。由此可知，神的演变历程要经历动物——半动物半人形——人形，这么三个发展阶段。见于默勒赫图沟的有些神像为第二个阶段，即半动物半人形阶段。

值得注意的是，在众神像周围，往往有许多小凹穴，以示星辰，还伴有弯月形和太阳形，以示这些神像高踞于太空之上，因此，这类神像应为天神、太阳神或星神之类。

见于默勒赫图沟圣像壁的诸神像，是当时人们信仰的诸种神灵形象的汇聚



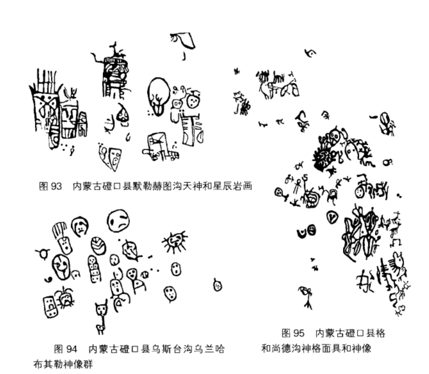


图 93　内蒙古磴口县默勒赫图沟天神和星辰岩画

图 94　内蒙古磴口县乌斯台沟乌兰哈布其勒神像群

图 95　内蒙古磴口县格和尚德沟神格面具和神像

的集中显示，包括有天神、地祇各种神灵，是对当时现实世界的神化和偶像化。

古人认为，在这个看得着、摸得着的现实世界之外，还有一个不见踪影的神秘世界，它像电流般地潜藏在现实世界之内并支配着这个现实世界。现实世界中的一切，诸如草木的盛衰，牲畜的兴旺，百兽的繁衍，狩猎的成败，日月交辉、太阳的东升西落，月亮的圆缺，雷鸣电闪……等现象，皆取决于冥冥世界中的诸种神灵。为了避害趋利，使自然按照人的意志运作，于是产生了媚神娱神之举。人为要敬祭神灵，人便按自己的理解和想象，制造了神以及体现神的偶像，就像我们在默勒赫图沟圣像壁见到的那样。人们为要支配自然，便制作了千奇百怪的自然神偶像，以便通过取悦于自然神偶像的手段，去支配自然、控制自然、影响自然，达到人的欲望和要求。

原始人取悦于自然神像的手段，主要是媚神和愉神，比如杀牲以祭，便主要是在“圣像壁”前举行祭礼以及欢跳媚神愉神的舞蹈。在蔚蓝的天宇下，或在月亮当空的夜晚，在部落酋长或巫师率领下，通宵达旦欢跳媚神愉神的舞蹈。

默勒赫图沟的“圣像壁”，以图画神灵的形式，记录了新石器时代至青铜时代人类历史的一个片段，以及在这个故事中人与自然的关系。

昨天发生在默勒赫图沟的原始宗教的文化现象，并不是一种孤立社会文化事项，在其周围地区，如磴口县的格和尚德沟、乌斯台沟乌兰哈布其勒等地都有此类画面。这种文化现象，广泛地见于环太平洋地区，类似于默勒赫图针尖对麦芒“圣像壁”岩画，均可在美国和加拿大西海岸、中国东海岸、韩国、俄国西伯利亚

岩画中看到。这些岩画，尽管自然神像的形象、时代、制作民族不同，但都反映了同一主题——远古时期的原始宗教信仰以及内中包含的人与自然的矛盾关系。

阴山剺面面具与古代北方游牧民的剺面习俗

岩画宛如一面历史的镜子，通过岩画可以将被历史封尘湮没的古俗再重现出来，其中阴山剺面面具岩画就是突出的例证之一。见于阴山面具岩画中，在额部有三道刻痕者有三例，在脸上各有两道刻痕者有一例。

我国古代北方游牧民族，古文献记载中，每每以“剺面”来表现“以血泪祭祖先”。“剺面”就是用刀子划破面部，以面部流血、泪祭祀亡故的父母。这里之所以用“剺面”流血的现象来联想以示血的存在，应视作艺术语言创作中的一种“会意”。阴山“剺面”面具，证实了我国古文献记载之不误。

阴山“剺面”面具，脸上划破的血道为2~3道，这是“剺面”习俗的真实写照。

无独有偶，在新疆的古代鹿石和墓地石人，也见到与阴山剺面面具类似现象，说明在古代内蒙古草原和新疆都曾存在过剺面的古俗，而且与我国古文献记载可以相互印证。为说明我国古代北方草原曾存在此类古俗，兹将内蒙古面具和新疆剺面式鹿石举例说明如下：

从内蒙古阴山和新疆北部鹿石上的划刻的痕迹看，划刻的位置、样式和数量都是一样的。这种雷同现象绝不是偶然的，都是北方游牧民族的习俗在其石文化中的反映，在这种文化现象的背后存在着深刻的历史背景，而且两地的同一文化

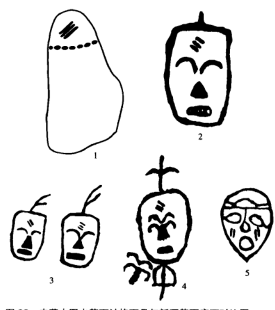


图 96 内蒙古阴山剺面神格面具与新疆剺面鹿石对比图
1. 新疆剺面鹿石 2–5. 内蒙古阴山剺面神格面具



现象存在着内在联系。

剺面，作为蒙古高原及其周边地区古代游牧民族的一种奇特的风俗，源远流长，在这里延续了很久很久。现在我们追溯一下它的源流和功能。

剺面古俗产生于古代西亚的原始宗教，在斯基泰人的葬礼仪式中广为盛行。希罗多德在《希波战争史》中谈到：当国王死后，斯基泰人便先后把其尸体送到每个部落中去，"在尸体送到之后，接受尸体的人和王族斯基泰人做同样的事情，这就是：他们割掉他们的耳朵的一部分，剃了他们的头，绕着他们的臀部切一些伤痕，切他们的前额和鼻子，并且用箭刺穿他们的左手"[①]。

蒙古高原的剺面习俗始于匈奴，而匈奴此俗源于斯基泰人。从公元前3世纪的匈奴人到13世纪的蒙古人，都程度不同地保留了这些习俗。汉籍记载，始于《后汉书·耿弇传》，内称"匈奴闻(耿)秉卒，举国号哭，或至梨面流血"[②]。鲜卑某些部落，如鲜卑乙弗部(哌哒人)，"葬以木为椁，父母死，其子截一耳，葬讫则吉"[③]。

汉籍对剺面记载最详细的是突厥和回纥。《周书·异域传》谓："死者停尸于帐，子孙及诸亲属男女，各杀羊马，陈于帐前，绕帐走马七匝，一诣门，以刀剺面，且哭，血泪俱流。"《隋书·突厥传》也说突厥："有死者，停尸帐中，家人亲属多杀牛马祭之，绕帐号哭，以刀划面血泪交加，七度而止。于是择日置尸马上而焚之，取灰而葬。"《旧唐书·回纥传》记载：突厥毗迦阙可汗死，宁国公主"依回纥法剺面大哭"。可见突厥、回纥都有"剺面"习俗。

回纥之后，女真、汪古仍保留着这种习俗。《大金国志》记载："其死，则以刀剺额，血泪交下，谓之送血泪。"除葬礼外，一些重大场合，女真人也剺面。比如宋金交战时，南宋据长江天险以拒金兵，"兀术不得渡，刑白马，杀妇人，自刃其额以祭天，后得渡海舟之策，大战胜之"。辽天庆四年，阿骨打率众反辽，辽天祚帝亲征女真，阿骨打"以刀剺面，仰天大哭，谓其部落曰：不若杀我以降。诸将激愤曰：事已至此，当誓死以战"。

作为东突厥后裔的汪古部，也继承了突厥、回纥的剺面习俗，《蒙鞑备录》谓："所谓白鞑靼者容貌稍细，为人恭敬而孝，遇亲母之丧则剺其面而哭，尝与之联辔，每见貌不丑恶，而腮面有刀痕者问曰：'白鞑靼乎？'曰：'然。'"《普兰·迦尔宾行记》还记载着与蒙古军作战的薛儿客速人，也"有这样一种风俗：当一个人的父亲死去时，由于悲哀，他就在脸上从一个耳朵到另一个耳朵剥下一条皮，作为哀悼的表示"。

剺面作为一种血祭形式，曾在古代蒙古高原游牧民中长期流行，人们通过这种仪式，向亡灵寄托哀思或者向神灵表达自己的愿望。见于新疆的剺面石刻，最

① 《历史》，第4卷，商务印书馆，1959年版。

② 剺，梨同音，这里又同义，梨面即剺面。

③ 《梁书·滑国传》。

早是阿勒泰地区青河县巴斯克阿克喀仁墓地的石人，大约是青铜时代塞族的作品，塞人于公元前第2世纪以前本分布于今伊犁河流域及伊塞克湖附近一带。公元前2世纪前期因大月氏人西迁，侵人其地，塞族分散，一部分南下征服罽宾等地，一部分留居故地者后与新侵人的乌孙人混合。我国史籍中所称塞族，大约与西方和印度记载中所称塞西安人、萨尔马希安人和释迦人为同族，也就是斯基泰人。青河县的这类剺面石人，大约是见于我国斯基泰石人最早者之一。在此稍晚者，是青河县塔斯特萨依墓地、阿腊勒托拜墓地、巴斯克职克喀仁墓地鹿石，以及富蕴县塔斯塔克墓地附近鹿石上的剺面现象，这大约是早期铁器时代塞族人作品，反映了当时塞族剺面之风的流布甚广。

《史记》和《汉书》等正史的《西域传》中，记载了斯基泰人活动的西域范围。当时的西域，大约包括中国的新疆、中亚五国、阿富汗及伊朗和巴基斯坦的部分地区。在这个地区，基本上有波斯和突厥两种文化，此外，还有少量的古希腊文化和后进的阿拉伯文化因素。但在5世纪之前，突厥文化尚未正式登上历史舞台，这一地区基本上处于波斯系统的东伊朗文化影响之下。正如《魏书》所提到的："自高昌以西，诸国人等深目高鼻。"也就是说，与匈奴同时代的西域诸国是由东伊朗民族诸部建立的。也就是斯基泰人建立的。

斯基泰一词，是古希腊人对这些操印欧语系伊朗语族语言的东伊朗人的泛称，他们自称萨迦，汉语译为塞人或塞外人。与匈奴来往的斯基泰人，有从事游牧业和农业的斯基泰人，其中有从事牧业的季格拉哈乌达塞人，意为"戴尖顶帽的塞人"，以及游牧于丝绸之路北道及河西走廊的斯基泰部落，如月氏、吐火罗及夹杂在乌孙国中的塞种人。还有从事农业的斯基泰人，其中有在费尔干纳盆地、七河流域及丝绸之路南道所建立的一些国家，如康居、安息、大宛、鄯善、于阗等国。我们在田野考古工作中，曾发现过从事游牧业斯基泰人的来踪去迹，比如在木垒县芦塘沟和博斯坦牧场岩画中就有许多头戴尖帽的塞族人物。在内蒙古阴山神格面具中，也有头戴尖帽者，大约也与斯基泰人有关。

这些由斯基泰人在西域建立的小国，与匈奴的关系大约始于公元前2世纪，自冒顿单于"夷灭月氏，尽斩杀降之下，定楼兰、乌孙、呼揭及其旁二十六国皆以为匈奴，诸引弓之民，并为一家"，匈奴的扩张政策，使这个国家包含了各种各样的民族；又由于战乱，西域的斯基泰人往往逃进蒙古高原寻求匈奴保护。这些人流人匈奴社会，为斯基泰文化习俗的传人奠定了基础。匈奴之后，其他一些阿尔泰语系的民族相继在蒙古高原建立了政权，斯基泰人的剺面作为一种葬礼习俗，为匈奴等族所接受是很自然的。见于阴山岩画中的剺面面具，是当年这里流行剺面之习俗的真实写照。

见于阴山的剺面面具岩画，是何人所制作？是来自河西走廊的斯基泰部落，抑或接受了斯基泰人剺面习俗的匈奴人？尚难遽断，但它是公元前斯基泰人或匈奴所为，似可肯定。



阿尔泰语系各民族在葬礼中采取斯基泰人的剺面习俗，反映了这些民族进入草原从事游牧生产后，其灵魂观念有了进一步发展，血液已被看作是灵魂的某种存在方式。这种思维定式，意味着灵魂栖身于血液的西亚游牧社会的宗教观念，在斯基泰人与匈奴人的交往过程中进入了蒙古草原[1]，阴山剺面面具就是一例证。而后来进入草原建立政权的阿尔泰语系诸民族，都不同程度接受了这种观念。阴山剺面面具岩画，是斯基泰剺面文化东传阴山的实证之一。

见于阴山神格面具的“剺面”现象，就其本质而言，应是一种祖先崇拜现象，其内隐藏着深刻的文化内涵——内聚外拒。即通过怀念死者，以加强同氏族、同民族内部的团结，这既是当时当地游牧民生存上的需要，又是壮大、发展自己的需要，以便共同对付敌人。

一个古老的文化现象：阴山大坝沟口岸崖畔上的骷髅岩画

大坝沟位于内蒙古乌拉特后旗南部，蒙语称可尔泰沟，此沟南口东南至陕坝镇27公里，往东不远为东升庙。这条沟骤然看去平平常常，只是沟南口东西畔的阴山山脉更加峭丽而已。

早在1929年，中瑞西北科学考察团就考察过这里，并在沟南口两岸发现许多精美的古代岩画，1950年在斯德哥尔摩市以科学考察报告的形式问世。[2]事隔多年，我于1979年9月又一次考察了这些不同寻常的画址。

初入此沟，只见山石逼岸，沟底清水畅流，巨石塞沟，绿柳成荫，两岸石面平滑，壁立千仞。顺沟边北行，只见一个个岩画图像出现了：有神格面具、日月星辰、云朵、兽面、奇异的人形、双眼、人脚印、不可名状的神灵、动物、田形、天神像……似乎走入一个陌生的星球，一切都那么新奇，一切都感到怪异，这是原始社会信仰的各种神灵图像的汇集，这是原始宗教的图解。初看这些图像，颇如进入一个迷宫，陌生而新奇，神秘而又莫测……

正在目不暇接地观看一幅幅怪异图像之时，两幅骷髅形岩画映入眼中，使人新奇而又带几分惧怕。两个骷髅形，活像两个剥掉外皮的白骨骷髅：两个眼形窝洞和一排排列齐整的牙齿，正面对着观众。这种神格面具，以前在俄国远东地区也发现过。古人认为人有灵魂，人死，大人物变神，小人物变鬼。古代北方游牧民族对鬼神迷信甚深。《汉书·匈奴传》云：“岁正月，诸长少会单于庭祠。五月，大会龙城，祭其先、天地、鬼神。”祭祀应是有偶像的，见于阴山的这两幅鬼神面具，应即匈奴所祭之鬼神。在人们日常生活中，鬼是看不见的，但阴森可怖的人的头盖骨是可见的，于是人们将头盖骨便视作鬼的体现物或神鬼的载体了。一直到藏传佛教传到内蒙古草原，仍将人的头盖骨头（骷髅）当作鬼的表征。喇嘛庙里查玛

① 那顺布和：《论斯基泰剺面习俗的东传及其意义》，《北方文物》，1992(4)。

② 约翰·玛瑞格：《蒙古的史前成就》，考古7卷，斯德哥尔摩，1950年版，原文为英文。

（俗称“跳神”或“打鬼”）中的鬼的形象就是头戴骷髅的舞者。现将阴山神鬼面具与查玛中的神鬼像骷髅对比如下。

见于阴山中的神鬼面具岩画，是当年驻牧在阴山中的生民变神鬼头戴的面具，他们认为，只要人戴上这种鬼神面具便马上变成新的存在——神鬼。

古人对骷髅的崇拜流布甚广，除阴山地带外，在中原地区也有流行。最早记载骷髅的，是《庄子》，是说庄子出使楚国途中，遇见骷髅，请其占卜自己前途的事。庄子在梦中听到骷髅的预言，这说明骷髅成了古代占梦的一个重要工具。

庄子梦见骷髅，实质亦为梦见鬼，因为梦鬼一说，在殷周时代甚为多见。

> 癸未卜，王贞鬼梦，余勿邾。
> 丁未卜，王贞多鬼梦，亡未鄒。
> 庚辰未，贞多鬼梦，不至囚。

殷王梦鬼，请巫师占卜，这是因为殷人有敬崇鬼魂的习俗，故《礼记·表记》说“殷人尚鬼”，正是这种心理的表现。

后汉张衡的《骷髅赋》，是历史上为数不多的以骷髅为题材的作品，其描写生动真切，富有哲理：

“张平子将游目于九野，观化于八主，顾见骷髅，委之路旁。平子怅然而问之：‘子将并粮推命，以夭逝乎？本丧此土，流迁来乎？为是上知，为是下愚。’答曰：‘吾宋人也。姓庄名周，游心方外，不能自修，公子何以问之。’对曰：‘我欲告之于五岳祷之于神祇，起子素骨，反子四支。’骷髅曰：‘死为休息，生为役劳。冬之冰凝，何如春冰之消？况我已化，与道逍遥，与阴阳同其流，元气合其朴。云汉为川池，星宿为珠玉，雷电为鼓扇，日月为灯烛，合体自然，无情无欲，不行而至，不疾而速。’”

在这里，庄周早已作古，成了骷髅，在与张衡对话。骷髅所说的内容，是关于人之生死的认识观，富有哲理性，表达了当时道家思想对人生对自然的看法。

晋代吕安《骷髅赋》，表现的是“我”与骷髅之间的一段交往。一次“我”愁绪满怀，来游故乡，路遇骷髅，乃怜其暴于荒野，将其殓葬。骷髅非常感动，斐然见形，叙说死因，“我”听后，感其苦酸，挥泪而别。这段文字表达了作者悲观愁苦的思想感情和对生活悲观的情调。

此外，关于骷髅的传闻大量记载于笔记之中。《魏略》记有王忠以骷髅作为嬉笑对象的轶事。盛弘之《荆州记》记有湖北蒲圻县三国吕蒙之墓出土头骨甚大，与吕蒙生前魁伟之身材相一致。《续搜神记》记有人被烧死成为骷髅的一段经历，《广州记》有类似记载。

还有一些有关骷髅的传闻轶事，附会着许多神奇迷离的色彩，甚富有奇特的生命力和魔幻力。比如《太平广记》卷346《马震》记载了白骨变人的故事。董含



《箐乡赘笔》记有三国陆逊女儿之墓骷髅变化成红裳女子之事。清代俞姣《梦厂杂著》和《古今情海·情中鬼》记载了无头女鬼的故事。

古人对骷髅的崇拜,遍布于古代世界各地。在遥远的黑龙江流域,"在这方面很有代表性的是,乌苏里江及阿穆尔河岩画中有一组很特别的头像,它们描绘的显然不是活人的面孔,而是人的颅骨的开关,嘴里吐露的牙齿像一排排密密麻麻的木栅"①。又如,"在萨卡奇—阿梁的一块玄武岩大圆石上,就能看到一动物像,看来是马,在它的背上有一个骷髅面孔"②。

在太平洋,"对于头盖的信仰尤其发达的是波利尼西亚、美拉尼西亚、缅甸、印度尼西亚。据L.施伦堡所说,在达雅克族的巴塔里部落里猎取人的头盖(更正确点讲是猎取人头)是这里'日常的活动'。他们认为,头盖能促进丰收"③。在西北美拉尼西亚的一些岛屿(特罗布里恩德群岛)上的土著人为了敬祀列祖列宗,特地制作人形象,中间嵌有先辈的颅骨,并改置在神圣的地方。那勒伊人(Caraibes)把头骨用布包起来,他们同这些头骨说话,向他们讨主意。类似的风俗屡见不鲜。④

由头骨崇拜逐渐发展到头骨状面具崇拜,并用于舞蹈和表演上。德国学者J.E.利普斯指出:"从死人崇拜和头骨崇拜,发展出面具崇拜及其舞蹈和表演。刻成的面具,象征着灵魂、精灵或魔鬼。"⑤还如前文指出的那样,内蒙古喇嘛庙喇嘛跳鬼舞时所用面具常用骷髅形。在非洲一部分部落中,在那些应有祖先参加的宗教仪式里,头饰上常以人的头盖作为装饰的基础。据H.斯宾塞所说:"尤卡坦族割下同族死者的头(把它煮了)去掉肉,再把头盖切成两半,只留下带着下颚和牙齿的前半部分。然后,安上曾经剥下去的肉,以此尽量使之和头盖主的面貌相像。"⑥美拉尼西亚人也有把头盖改造成面具之习,"他们从头盖面具的后侧安上短棒和皮带,使表演死者的人脸在前面不致使面具掉下去"⑦。



图97 内蒙古乌拉特后旗阴山大坝沟崖畔骷髅岩画

头盖骨面具岩画是鬼魂的载体,鬼魂是脱离了肉体的灵魂。鬼魂之所以会被崇拜,主要原因是当时生

① [苏联]A.П.奥克拉德尼科夫:《西伯利亚考古学——昨天、今天和明天》,《历史问题》,1968(5)。
② [苏联]A.П.奥克拉德尼科夫:《西伯利亚考古学——昨天、今天和明天》,《历史问题》,1968(5)。
③ [苏联]A.П.奥克拉德尼科夫:《远东考古的新发现》,《远东问题》,1972(3)。
④ 徐华龙:《中国鬼文化》,上海文艺出版社,1991年版。
⑤ [德]利普斯:《事物的起源》,汪宁生译,四川人民出版社,1982年版。
⑥ [苏联]A.П.奥克拉德尼科夫:《远古考古的新发现》,《远东问题》,1972(3)。
⑦ [苏联]A.П.奥克拉德尼科夫:《远东考古的新发现》,《远东问题》,1972(3)

产水平低下，原始人群生活上无保障，需要寻找依赖的对象；而他们主观上又认为死者的鬼魂仍与部落维持着一定的关系，认为这些鬼魂在监视着部落成员或家庭成员的行动或暗中参与着这些行动。因此，有些原始人群中就形成了一种习惯：如果部落有重要的事情，或遇到困难，就要祈求死去的部落成员的鬼魂的帮助，事情顺利完成之后，还要对他们答谢；另一方面，人们如果违犯了部落的规则和风尚，也被认为对不起已故的部落成员，要受到鬼魂的惩罚。①

大量的有关头盖骨的故事，为我们理解阴山骷髅岩画的含义及其产生的社会背景提供了线索。见于阴山的鬼神面具，是鬼魂的藏匿处和鬼魂的表征，它是当时氏族部落成员祭祀的对象，对实现原始宗教在生活中的作用有重要意义。

阴山大坝沟口崖畔上的骷髅岩画，向今人展现了一个事实：在原始社会时期，阴山与世界许多地方一样，也存在过骷髅崇拜的古俗，并通过骷髅崇拜达到生民的愿望。

神秘莫测的鬼谷岩画

“鬼谷”，位于乌拉特中旗巴音杭盖苏木西北部，中蒙边界698界标之南约3公里处，蒙古语称这里为“毛都呼热”。由于鬼谷一带地广人稀、地貌复杂，使人望而生畏，加之山谷之中有众多诡谲难解的奇特岩画，故当地人给这条山谷取了一个既可怕又不雅的名字——“鬼谷”，即有鬼的地方。实际上，这是一条季节性河流冲刷而成的幽谷，由此往南，山丘连绵起伏，往北是平坦的干旱草原，这里是植被稀疏，地表裸露、荒沙弥漫的原野。

鬼谷呈东北—西南向，宽20~50米、深2~10米。谷内地表，有低矮的“老头树”——榆树丛和耐旱的骆驼刺，看不到更多的生命存在。谷畔崖壁为青灰色花岗岩，在坚硬、平滑、陡峭的石面上，多刻有一幅幅神秘难解的岩画。这条深谷，长约2公里，岩画多集中于该谷的中、北段。

鬼谷岩画的内容有狩猎、动物、舞蹈、神格面具、符号、太阳等。动物岩画有北山羊、梅花鹿、猎犬、牛、马等数种，共有15个组群、百余图像，多成群分布，动物形体或大或小，小者不足5厘米，牛、鹿等动物，高达60~80厘米，所刻动物，神态逼真，栩栩如生。狩猎画面有独猎和双人猎两种，有猎鹿和猎山羊的生动场面，画面构图完整，比例适中，生动而传真，再现了猎人当年的狩猎生活。②

神格面具是鬼谷岩画中一种突出题材，不仅数量多，制作认真，而且多凿刻于谷壁显赫的高处，可见作画者对它的重视和敬畏。这些图像千变万化，在表情上，或狰狞可怖，或威严凶残，以显示它有极高的灵性、灵验和本领。实际上，它是神化了的自然物，古人将它制作出来，并加以顶礼膜拜，企望用讨好的办法，控制

① 朱天顺：《原始宗教》，上海人民出版社，1978年版。

② 内蒙古文物考古研究所：《鬼谷岩画调查》，《内蒙古文物考古》，2004(2)。



和制约大自然对人类的威逼，以现原始宗教在社会生活中的作用。

见于鬼谷的舞蹈、祭祀岩画，数量较少，形象也不够典型。舞者有独舞和双人舞两种；祭祀也为个体行为。见于谷中南部河床中一块青石上的舞者，臀下系尾，两臂平伸，两腿呈蹲踞式，其左上方有一轮太阳，右方有一猎犬，整个画面的功能，似与祭祀有关。见于谷内东侧一块青石上的祭日图，分外有趣：左为臀下系长尾的舞者，双臂向前平伸，两腿大幅度叉开；其右为太阳形，整个画面显示了当时人用舞蹈向太阳神进行祭拜的场景。

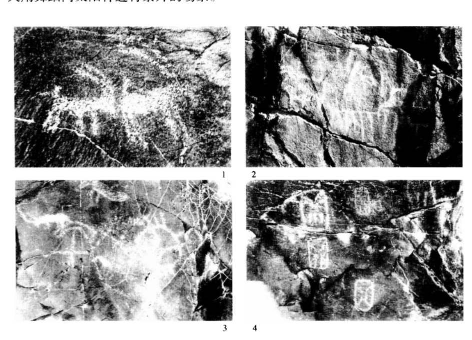


图 98　内蒙古双北山羊等岩画

1. 双北山羊　2. 狩猎　3. 狩猎·动物·符号·神灵　4. 神格面具

鬼谷的符号岩画，不仅数量少，而且使人难以破解，比如见于画面的“○、◎、◎、∞、∧、9、‖、∩、♀、], L、”形符号，是否是日月之形呢？因为上方作弯月形，下方的“+”形，不少民族是作为太阳符号。再如“×”、“⊕”、“⊙”等形，世界上不少古代民族作为太阳符号，若然，则鬼谷岩画中的符号，很多表示太阳，反映了作画民族对太阳的崇拜。鬼谷是个寒冷的草原地区，太阳对牧草的生长和对人畜的生活至关重要，故对太阳有着炽烈的情感。

鬼谷岩画的作画时代，延续时代较长，幅幅画面，反映了一个狩猎时代的古老社会，但已有了金属。因此，其时代可划归到青铜时代至早期铁器时代，只有个别画面可能较晚。

阴山岩画呈现的远古狩猎世界

雄伟峭立的阴山山脉，像一座天然的屏壁横亘在内蒙古中南部。古往今来，有无数狩猎、畜牧部落和民族在这里交替出现过，并创造过在当时世界上堪称先进的猎牧业文明。然而由于资料缺乏，人们对于猎牧民历史的认识一直是比较模糊的。只是由于阴山西段狼山地区数以万计的岩画的发现，才使阴山远古狩猎、畜牧社会的情况呈现在世人面前。

阴山数以万计的岩画，犹如一部巨厚的史书，生动地描绘、真实地记录了古代猎人和后来的牧民们在这一广阔的范围内生活的各个侧面，幅幅画面反映了这里远古居民的经济生活和他们与大自然斗争的历程，以及他们赖以生存的自然环境。

阴山狼山地区岩画的内容是丰富而多彩的，然而主要内容是描绘了人类早期狩猎社会的经济生活和思想意识。动物考古学的研究表明：人类早期，由于生产力的低下和工具的简陋，对于较大动物还缺乏狩猎能力，当时不得不主要依植物为生，肉食来源多数取之于小型动物。随着时间的推移，人类生产工具的改进，才越来越多地捕猎较大动物，直到旧石器时代晚期，人类才认识狩猎大动物对人类的生存有着多么大的意义。大型动物不仅能够为人类提供更加丰富的食物，而且对于猎人来说肉食的携带更为方便。在长期的实践中，古代猎人掌握了大型动物的活动规律以及如何捕获它们的方法。

我国北方地区，从很早的上新世(距今数百万年以前)，自然景观主要是广阔的温带草原或森林—草原；晚更新世至全新世(距今数万年到数千年以前)森林退缩，草原扩展，构成了天然的狩猎和放牧的良好场所。大、中型草食动物如奇蹄类和偶蹄类大量繁衍，这是狩猎经济的重要基础。从我国北方已经发现和发掘的数以百计属于小石器系统的旧石器时代遗址和含有细石器文化的地点，都有力地证明了它们的主人是以狩猎为主要生业的。阴山中的野生动物岩画和狩猎场面岩画，也同样证明在北方，尤其是蒙古草原，的确存在过一个以狩猎为主要生业的狩猎时代。

阴山狼山地区的岩画作为一种艺术，描绘了狩猎时代的社会生活和当时的自然环境，岩画作者对动物的描绘是现实主义的，这给我们确认那时不同动物的存在提供了比较准确的依据。

根据动物考古学家尤玉柱等学者对于阴山动物岩画的研究，阴山岩画野生动物中，可以确定动物属、种的有：狐、狼、虎、豹、黑熊、野马、野驴、岩羊、盘羊、北山羊、羚羊、藏羚、黄羊、梅花鹿、马鹿、麋鹿、驼鹿、驯鹿、麅(狍)、野猪、双峰驼、单峰驼；可以确定动物的属名、但不能定其种名的有：野兔、大角鹿、野牛、龟、鹰；不能确定其属与种的有：鸟、蛇；因缺乏充分根据而只能作出推测的有：蜥蜴、羚羊、白唇鹿、牦牛和跳鼠。以上这些岩画动物，无疑是当时狩猎的对象，是阴山狩猎时





图 99　内蒙古乌拉特中旗昂根苏木诺门温格尔猎北山羊岩画

代赖以生存的衣食之源。

在阴山史前岩画中，狩猎或与狩猎相关的画面占有很大的比重。见于画面的猎人形象，一般身体是非常粗壮、健康的，或执空弓，表示箭已射出；或弓拉满月，执弓待发。行猎方式，多种多样，从行猎人数和方式讲，有独猎、双人猎、三人猎、众猎和围猎五种。以独猎场面最多：有的作瞄准状，引弓待发；有的盘马张弓，箭头远远对准前方的猎物；有的猎人执弓搭箭，猎人站在百兽中，以示猎物众多。在被猎取的动物中，有的仔兽正在母腹下吮奶，有浓郁的生活气息。双人猎是由两个猎人，通力合作共同打一只野兽，两猎人或一前一后或一左一右，双方配合紧密；三人猎是由三个猎人出现在一个行猎场面：或三人同时行猎；或各打各的；或三人共同打一只野兽。众猎场面，人数在四人以上，有的多达六七人，多数场面上，有众多引弓执箭的猎人与许多野兽混杂在一起，或由若干人围住一只野兽协同行猎；或者各打各的，看不出彼此间是联合行动。围猎是



图 100　内蒙古乌拉特中旗西地里哈日围猎岩画

一种集体的、大规模的、有计划的行猎行为，通常由三、四人至七、八人围住作扇面形，共同向野兽射击，在众猎人中，常有一个空手者，可能是狩猎的指挥者或对野兽的监视人。

见于阴山狩猎岩画中的武器，有弓箭、木棒、刀、剑、弩、流星索等，有些画面中还有类似陷阱之类的图形。在所有的狩猎武器中，以弓箭最常见，其中有长弓和短弓。长弓甚高，比人还要高，短弓也过人之半，箭头的样式也多种多样。早期的箭头可能是用石、骨制成的，后来还用铜、铁制作；长弓用木料制作；弓弦可能是用皮革做的。大约也像其他地方一样，箭头上可能放有毒药。早期箭头多呈杆状，箭铤较长，形似木矛，往后铤逐渐变短，箭头除三棱形、尖形、十字形、殳形之外，还有一种钝头箭，形似小圆头状，为的是猎取美丽羽毛的鸟类和细毛小兽，不致于被血迹污染。

总之，阴山地区以狩猎为主的细石器遗址、古文献记载，尤其是阴山狩猎岩画都证实阴山远古时期与世界其他地区一样，确实存在过一个漫长的狩猎时期。阴山岩画从若干侧面再现了狩猎社会的情形。

阴山岩画中可以鉴定的动物种达40种之多，其数量超过其他新石器时代遗址出土的动物数。按照它们的地理分布和习性，足以恢复过去的生态环境，对理解阴山狩猎业的产生、发展以及向畜牧业的过渡有重要启迪作用。

根据尤玉柱的研究分析，根据阴山动物岩画的地理分布和习性，将阴山岩画动物分做五组。第一组，适应很广和分布很广的有：蛇、鹰、野兔、狐、狼、虎、豹、黑熊，这些动物，生活于多种不同气候条件下；第二组，喜湿、温的成员，有野牛和麋鹿两种；第三组，活动于山地森林或林缘，又喜凉喜湿的成员有：梅花鹿、马鹿、驯鹿、驼鹿、白唇鹿，本组成员是气候较冷的标志，现今它们主要生活在东北大兴安岭及其以北地区，这组成员的存在，说明阴山地区在过去森林面积是相当可观的。大约与今天的兴安岭近似；第四组，活动于荒漠草原的，喜干冷气候动物的成员，有野马、野驴、大角鹿、黄羊、羚羊、双峰驼和鸵鸟；这是一组典型的草原—荒漠开阔地带的代表，说明阴山山脉地带和接壤处有广阔的草原和荒漠区；第五组，活动于高山裸岩地带，喜凉干气候的成员：北山羊、岩羊、盘羊和羚牛，这些羊类常成群活动，在无林裸岩地带活动，有较显著的小范围迁徙性。

以上划分的五个动物组合中，广适性动物竟有16种之多，占40%。第二组成员出现的时间应是新石器时代中期或稍早，气候温和，雨水充足。但是真正反映该地生态环境的是后面三组。它们说明阴山地区及其附近，既有大片森林的山地，也有岩石裸露的山区，山前地带草原广阔，荒漠无际，气候略冷，干旱或半干旱。阴山地区在漫长的岁月里，除了大约在6000年前左右，有过温湿环境，较长的时间却是寒冷而干燥的。

作为一个完整独立的生态系统，阴山岩画中的动物比例是有趣的，食肉动物5种和草食动物25种，其比例是1:5，这和自然界中各不同生态系统的比例是谐调



的。但是，从所有阴山岩画动物数量的比例来看，食草动物个体与肉食动物的个体数比大约是99:1。显然不符合生态系统中消费者级别间的比例，如果排除由于岩画作者在刻画时的误差的话，我们可以得出阴山地区是古代猎人极好的生态地这一结论。①

阴山岩画显示了阴山地区在远古时代存在过一个狩猎经济阶段，那时的生活情景正如我们的祖先记载的那样："上古之世，人民少而禽兽多，人民不胜禽兽虫蛇……构木为巢，以逐群害"②；"野居穴处，未有食室，则与禽兽同域"③；"兽处群居，以力相争"④；"山居则食鸟兽……近水则食鱼鳖螺蛤"⑤。由以上记载，可以看到我国狩猎时代一幕幕生活图画，阴山狩猎时代大致与此类似。

阴山狩猎时代，动物和狩猎是社会存在的主要现实，人与动物处于特殊的状态中，人既受动物的威逼，又得到动物的帮助，还以动物为食。当时阴山居民的衣食主要来自野兽和草木等自然物。这在我国古文献中说得很清楚。"古者丈夫不耕，草木之实足食也；妇人不织、禽兽之皮足衣也。"⑥"食草木之实，鸟兽之肉，饮其血，茹其毛。未有麻丝，衣其羽皮。"⑦"古之人民皆食禽兽肉。"⑧"缘水而居，不耕不稼……不织不衣。"⑨"饥即求食，饱即弃余。茹毛饮血，而衣皮苇。"⑩"古者民茹草饮水，采树木之实……"⑪以上引文，虽是先人对我国中原地区蒙昧时期居民衣食情况的描述，但从阴山狩猎画面看，当时阴山先民的衣食也应与之相似。阴山狩猎时代的生产活动，是狩猎与采集并举，以狩猎为主，而以采集作为辅助的



图 101　内蒙古乌拉特中旗昂根苏木海日呼图格猎北山羊岩画



图 102　内蒙古乌拉特中旗几公海勒斯太三人狩猎岩画

① 盖山林：《阴山岩画》，附录二，《阴山岩画的动物考古研究》，文物出版社，1986年版。
②《韩非子·五蠹》。
③《新语·道基》。
④《管子·君臣》。
⑤《谯周·古史考》。
⑥《韩非子·五蠹》。
⑦《礼记·礼运》。
⑧《白虎通卷》。
⑨《列子·汤问》。
⑩《白虎通卷》。
⑪《淮南子·修务训》。

经济部门，诸如摘采野果、嫩叶、野韭菜和挖掘块根，作为狩猎的补充。野兽是生存主要的生活来源：食其肉，饮其酪，衣其皮，并以毛毳制作毡帐。到了较晚时代，猎牧民更以马、驼、鹿作为骑乘工具。所以那个时期，给予人类最大支持的不是高级的实体，不是天使，而是动物。尽管“狩猎是极不足恃的，绝不能成为维持人类生活的唯一手段”[①]，但狩猎经济对社会生活各个方面的影响是不可低估的。对巴西印第安人的风俗习惯深有研究的冯·登·施泰因说：“我们只有把这些人看成狩猎生产的产物，才能了解他们。他们的全部经济中最主要的部分都是同动物界有关的，他们的世界观就是在这一经验的基础上形成的。与此相适应，他们的艺术主题也一概取自动物界。可以说，他们的异常丰富的全部艺术都根源于狩猎生活。”[②]施泰因阐述巴西印第安人的心理特征时说：“我们应该在自己的思想中完全抹掉人和动物之间的任何界限。”[③]印第安人的这些情况，对于我们正确理解古代阴山狩猎人的心理特征是很有价值的。

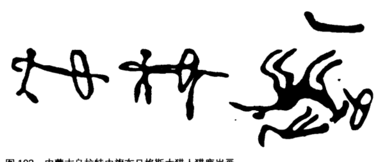


图103　内蒙古乌拉特中旗布日格斯太猎人猎鹿岩画

从阴山岩画看，阴山狩猎时代的艺术主题主要取自动物界，阴山早期岩画艺术，绝大多数以动物（尤其是野兽）作题材，不少岩画中流露着动物意识，动物意识的表现之一是动物崇拜、狩猎岩画中，动物形象要大于猎人，在各种动物中，除实际存在的动物外，为神化动物，还创造了一些幻想动物，说明对野兽的崇拜远在自身之上，即兽格高于人格。其次表现在人兽同性意识中，即认为“客体存在物，现象能够以我们不可思议的方式同时是它们自身，又是其他什么东西”[④]。把客观的东西和主观的东西混淆在一起。在这种“物我不分”的思想支配下便将自己和自然界等同起来了，把自然和自然力当作了主观的东西。

阴山狩猎场面常有双手上举的小人形，这应是巫者或萨满师正在进行祈祷，也有许多狩猎场面有单人或双人跳舞。还有一幅岩画，一个猎人站在一只四腿朝

① 摩尔根：《古代社会》。
②《在巴西中部的原始部落中》，转引自《普列汉诺夫哲学著作选集》第3卷，柏林版，1894。
③《在巴西中部的原始部落中》，转引自《普列汉诺夫哲学著作选集》第3卷，柏林版，1894。
④ 摩尔根：《古代社会》。



天的死亡了的野性之旁作默哀状。所有这些现象,都说明猎人在向获物献媚、讨好,以求狩猎成功。在当时猎人看来,他们周围存在的一切都是神秘的,他们感到自己是被无穷无尽的几乎是永远看不见而且可怕的无形的但却存在的东西包围着。在他们的思维里,有一个有形的存在,还有一个无形的存在,每种东西都具有神秘的属性和力量,而且认为这种神秘属性才是他们最重要的属性。狩猎的成败要受一定的神秘关系支配。按照阴山先民的观念,野兽如果自己不故意,它是不会被打死的。见于阴山狩猎岩画的祈祷和舞蹈,为的是讨得野兽欢心,以求得野兽的同意,使狩猎能获得成功。

见于阴山狩猎岩画上的舞蹈和祈祷活动,是猎人在狩猎过程中所举行的仪式及行动的组成部分,除了要讨好猎物外,同时也用以对其施加巫术影响,迫使猎物出现或强迫它从远处来到近处。凯特林详细描写的北美野牛舞就属于这种性质。他说:"跳这种舞的目的是迫使'野牛出现'……大约5个或15个曼丹人参加跳舞。他们中的每个人头上戴着从野牛头上剥下来的带着角的牛头皮(或者画成牛角的面具),手里拿着自己的弓和矛(这是在猎捕野牛时通常用的武器),表演捕获和屠宰野牛的情景。这种舞蹈有时要不停地跳两三个星期,直到野牛出现的那个快乐时候为止,当一个印第安人跳累了,他就把身子往前倾,作出要倒下去的样子,这时候,另一个人就向他射出一支钝头的箭,他像野牛一样倒下去,在场的人抓住他的脚后跟把他拖出圈外,同时在地上空舞着刀子,用手势描绘剥野牛皮和取出内脏的动物。接着就放了他,他在圈子里的位置马上就有另一个人来代替……用这种代替办法,容易把舞蹈场面日夜保持下去,直到所希望的效果,即野牛出现为止。"见于阴山狩猎中某些舞蹈和祈祷,也为的是对猎物施加巫术影响。

阴山岩画中猎人对死兽的默哀,大约是对被打死的野兽所举行的一种安抚仪式,为的是防止动物或其灵魂对猎人报复,这在民族志资料中也可以找到类似实例。如契洛基人有一套安抚被打死的野兽的经咒,而且猎人在返回营地时一路上由自己身后点着火,这些行为无疑是恳求死去的获物,不要因为它身死而对猎人怀恨在心,并且不要妨碍他今后的每次打猎。

阴山岩画中,狩猎和猎人打中野兽的形象占有很大比重,这是因为,在原始人的观念里,拥有野兽形象就意味着在一定程度上占有形象所表示的实体,射中野兽的画面,就意味着在即将出发的行猎中,真正打中了野兽。

在阴山及其之北的乌兰察布草原和蒙古岩画中,散布着成千上万的各种动物蹄印岩画。对动物蹄印的凿刻,显然是对狩猎对象施加魔法的手段,为的也是找到和猎得野兽。

以上所谈阴山狩猎岩画中的种种现象,再现了古代阴山猎人的思维方式。他们被包围在一个不可知的神秘世界之中,狩猎岩画中的这一切巫术活动,都证明他们认为狩猎对象具有神秘属性。法国人类学者列维·布留尔认为,原始思维"首

先关心神秘的属性和关系，以至互渗律作为最高的指导与支配原则"[①]，是符合实际的。

普列汉诺夫说："现代人种学愈来愈使我们相信，打猎决定了蒙昧人的整个思想方式。蒙昧人的世界观，甚至他们的审美观，就是猎人的世界观和审美观。"[②]阴山岩画表明，生活在狩猎时代的阴山先民，他们的岩画艺术主题主要取自动物界，他们的舞蹈大多模仿动物的动作，他们的装饰品是动物装饰，他们的审美意识也直接产生于狩猎劳动的基础上。

远古阴山猎民，正是驰骋于花草极为繁盛的深沟峻壑之中，但他们不去理睬这些美丽的植物，却偏偏以动物为其艺术题材。他们的审美意识所以具有这样一种特点，正是由于他们的"生产力状态，他的狩猎的生活方式则使他恰好有这些而非别的美的趣味和概念"[③]。见于阴山的动物岩画，动物的形象，总是喜欢大个儿的，健壮的，有生殖力的，与人们的狩猎活动相关的，说明当时的猎人认为具备上述条件的动物是美的，是最能引起他们感官愉悦的动物。

见于阴山的猎民形象，很喜欢用动物的尾、羽和角去装饰自己。头上喜欢插鸟羽或鹿、羊之角，臀下则要系一长长的尾巴。他们为什么要以动物的角、羽、尾去装饰自己呢？首先可能来自猎人的伪装。由于弓箭在阴山地区广泛地使用，大大增强了命中率，野兽就渐渐减少了，猎人要接近兽类并击中它，便将自己化装成兽类，以便近而歼之。人与兽类最根本的区别是角和尾，倘若人头顶插上兽角、臀下系尾，就与兽相近了，正因为如此，人们便以角、尾为饰。其次，兽类的角和尾体现了人类在劳动中的智慧、勇敢、力量，正如普列汉诺夫所说："野蛮人在使用虎的皮、爪和牙齿或是野牛的皮和角来装饰自己的时候，他是在暗示自己的灵巧和有力，因为谁战胜了灵巧的东西，谁就是灵巧的人，谁战胜了力大的东西，谁就是有力的人。"[④]德国艺术史家和社会学家格罗塞也说："原始装饰的效力，并不限于它是什么，大半还在它是代表什么？一个澳洲人的腰饰，上面有300条白兔子的尾巴，当然它的本身就是很动人的，但更叫人歆羡的，却是它表示了佩戴者为了要取得这许多兔尾必须具有猎人的技能；原始装饰中有不少用牙齿和羽毛做成功的饰品也有同类的意义。"[⑤]可见，见于阴山猎人的头、尾饰品，"最初只是作为勇敢、灵巧和有力的标记而佩戴的。只是到了后来，也正是由于它们是勇敢、灵巧和有力的标记，所以开始引起审美的感觉"[⑥]。可见，古代阴山狩猎生活，直接影响到猎人的装饰和审美观。

①［法］列维·布留尔：《原始思维》。
②《普列汉诺夫哲学著作选集》第3卷。
③ 普列汉诺夫：《没有地址的信：艺术与社会科学》。
④ 普列汉诺夫：《没有地址的信：艺术与社会科学》。
⑤［德］格罗塞：《艺术的起源》。
⑥ 普列汉诺夫：《没有地址的信》，《艺术与社会生活》。



同样,再现社会生活的猎人舞蹈,也取材于古代阴山狩猎氏族部落的狩猎生产劳动。猎人们通过狩猎生产劳动的长期实践,逐渐掌握了各种飞禽走兽的习性,积累了有关野生动物的敏锐观察和体验,用舞蹈的形式表达出来。见于阴山中磴口县托林沟的一幅狩猎舞蹈十分有趣:一个猎人前行,身后跟着一个化作鸟形的猎人,头作鸟头形,有鸟喙,身侧有翅膀长着长腿可以行走,猎人扮作鸟兽形,并模仿各种野生动物的动作和神态,作热情洋溢的舞蹈。还有的舞蹈场面,猎人手操兽尾舞动着舞蹈,其基本主题表现了对动物的征服与崇拜不仅直接产生于狩猎生产劳动,也服务于狩猎生产劳动,他们创造这些模仿野生动物的舞蹈对他们的生存和发展是十分必要的、不可缺少的东西。这些粗犷质朴的原始舞蹈除却它的审美价值和自我愉悦外,其实际的好处是显而易见的。见于阴山中的模仿野生动物的狩猎舞,对猎人们说来是狩猎生产技艺的演习,而对那些尚不能亲自参加狩猎的儿童来说,这些舞蹈是他们学习狩猎的教科书。他们通过舞蹈,获得有关野生动物的习性、活动规律的最初知识。



图 104　内蒙古乌拉特中旗几公海勒斯太裸体猎人岩画

总之,阴山狩猎、猎人及其他有关岩画,在一定程度上显示了阴山狩猎时代的猎业文明,再现了古代阴山狩猎世界的社会生活、意识形态和文化艺术。当时,由于社会生产力极端低下,人们只能在极为狭小范围内征服自然,反映在思想意识和文化艺术中,便只好借助想象来虚构对自然的胜利。

阴山—贺兰山猎牧岩画向今人讲述的故事

不知从何朝何代起,在中国流行着一个猎犬牧羊的有趣故事:这个传说故事说,一群羊,有两只猎犬,一前一后呵护着羊群,并引导羊群向前行走。这个传说故事,虽已难于考究了,然而犬的助猎、助牧的功能,却是历史的事实。这在由内蒙古、宁夏、新疆、甘肃、青海、西藏等地岩画中,都以不争的事实证实了这一点,尤其在内蒙古阴山和贺兰山岩画中看得尤为真切。直到今天,在上述地区牧羊中或护理畜群时,犬的作用依然很大,这更是有目共睹的。

犬是人类最早驯化的家畜,历史学家康拉德·洛伦兹说:"狗是人的第一结盟者。"这个推断不谬。从犬的特性看,它的听觉和视觉特别灵敏,性情机敏,善解人意,容易接受人的训练。这些特点,决定了犬与人间的密切关系。训练有素之犬,具有勇敢、机警、灵活、善奔和体力强健的特点,所以古代猎人、牧民都十分珍爱它。

从阴山岩画中可看到，猎人猎获动物，需要犬的帮助，而犬的食物则往往仰仗人的赏赐。由于犬嗅觉特别灵敏，能从兽类留下的踪迹和气味中辨别出前进的方向，如猎捕狐狸、黄鼬时，常由猎犬追踪到它们的洞口。猎犬遇到猎物后，能迅速向前将猎物包围住，并与猎物纠缠，使之不致逃跑。猎犬对一些小型兽类还能追获，如野兔等。对于猎人射中的猎物，猎犬也能帮助寻得。当猎物被击毙，猎人尚未赶到之前，猎犬还能很好地看守猎物；待猎人赶到时，猎犬尚有恃功欣喜之状。

猎犬还是恩犬。当猎人迷途时，猎犬能将猎人引归；猎人受伤，猎犬又是主人的忠实保卫者。所以猎人常说："猎狗是猎人的忠实助手。"

在畜牧时代，牧犬能帮主人守卫人的住地，夜间看守营地的畜群，白天随畜群走动，时刻围护牲畜的安全，免遭兽类的危害。犬还能代替人运输、转移，并能预先警告危险情况等。因此可以说，犬不仅在狩猎时代，而且直到游牧时代，一直是牧人的伙伴。

广泛分布于阴山—贺兰山的犬岩画，十分生动、形象而真实地再现了犬的猎牧时代的社会功能。见于各地的犬岩画，有的单独存在，有的两只共处，有的三五成群。但大多数是犬跟随猎人打猎或随牧人赶的畜群游荡。这些画面，显示了犬在狩猎时代和游牧时代在社会经济生活中的作用。

幅幅有犬的岩画，充分说明了犬在我国古代社会中的助猎、助牧、守家、守圈栏、助人格斗等方面的作用。

犬的助猎功能，在阴山—贺兰山岩画中显得十分明显。贺兰山大西伏沟一幅狩猎岩画，有两个猎人和一个猎犬，犬的助猎作用一望可知。在内蒙古阴山岩画中，犬在狩猎场同样触目皆是。如在一幅狩猎图中，一个骑猎者翻身向后，作欲射状，后随一卷尾大犬，跟随着猎人行进。这样的例子不胜枚举。

类似于阴山—贺兰山的犬助猎画面，在北方草原岩画中比比皆是。比如，新疆尼勒克县红十月地方，有一幅犬追鹿岩画，一猎人引弓射鹿，三只犬共同追逐被射之鹿。阿勒泰县乌拉斯特有一幅骑猎场面：一个骑猎者向一鹿猛射过去，右下角一只猎犬正在狂吠，为主人助威。在南疆皮山县昆仑山口一幅狩猎图中，犬机警地站在猎人旁，随时准备扑向猎物。

犬的助牧功能，在阴山—贺兰山岩画中很突出。比如，阴山岩画中，有不少犬与羊、犬与马、犬与牛在一起的画面。在阴山格和尚德沟有一幅野牧图，有两队鱼贯而行的羊群，在上方一犬，护卫着羊群。

犬的护围功能在岩画中也屡屡见及，新疆裕民县红石头泉有一幅出牧图，在住地处，其旁有羊也有犬，从中可见到犬守护住家的情况。在阴山也有类似画面。

犬除了守护家和畜圈外，随时随地有守护人的作用，猎人或牧民，举凡行猎、放牧、转场、出行、操练、舞蹈等场面，都离不开犬。

见于阴山、贺兰山等地岩画中犬的种种功能，在当代牧民驻牧场中仍可见



到，比如，鄂温克人在行猎时，都有猎犬跟随。犬也是鄂伦春人狩猎的助手。猎犬能发现兽踪，跟踪野兽。一个鄂伦春猎手往往有几条猎犬，作为深山密林中的伴侣和狩猎的助手。

由于犬在猎牧业社会的经济上、生活上起着重要的作用，因此，才引起古代人对犬的好感和依赖，并且随着对犬的依赖，逐渐发展为对犬的神化和崇拜。费尔巴哈说："动物是人不可缺少的、必要的东西；人之所以为人要依靠动物；而人的生命和存在所依靠的东西，对于人来说就是神。"他又说："所以，人的崇拜对象，包括动物在内，所表现的价值，正是人加于自己，加于自己的生命的那个价值。"在我国和古代整个环太平洋地区普遍流行的犬祭文化，均产生于人对犬的依赖，对崇拜者说来，蕴藏着明显的功利主义目的。



图 105　传说故事中的猎犬牧羊图（佟屏亚、赵国磐提供）

犬对于古代人不仅是生产的手段，同时也是自卫的手段，因此，在古人的头脑中很容易产生对于犬的神秘的观念。古人以犬为神，为图腾，为殉，为卫，就是对犬的神秘观念的表现形式。

犬图腾。在南方苗族集群"槃瓠、濮僚"文化系统里，以犬为图腾，传说高辛氏的畜狗槃瓠，以帝高辛氏之女为妻，经3年，生子12人，6男6女，槃瓠死后，自相夫妻，其后轻，"号曰'蛮夷'"。可见西南有些少数民族是以犬为图腾的。匈奴的图腾，相传为两白犬。据王国维先生考证，匈奴又名犬戎。《中国通史》说："犬戎族自称祖先为二白犬，当是以犬为图腾。"

犬神。《说文解字》卷10犬部："獒，犬知人心可使者。敖声。"《春秋传》曰："公嗾夫獒。"《尔雅·释畜》："犬高四尺曰獒。"《书·旅獒·序》："西旅献獒，太保作《旅獒》。"见于广西左江流域岩画中的舞者脚下所踩的巨兽即为一种巨犬，也就是作为西南方神兽工圣物的"獒"。

犬卫。《后汉书·乌桓鲜卑列传》谓："俗贵兵死。敛尸以棺，至葬，则歌舞送。肥养一犬，以彩绳缨牵，并取死者所乘马、衣、物，皆烧而送之，以属累犬，使护死者神灵归赤山。"契丹人也有类似的习惯，《辽史·礼志》谓："八月八日，国俗屠白犬

于寝帐于其上。”前者是护卫锴者，后者是借以拱卫生人。殷人杀犬奠基，也为的是以犬祭地神，达到拱卫主人的目的。郑州白家庄商夯地墙旁，“发现相连的八座长方形狗坑，分作南北两行，东西排着。共埋狗130只，最多的一个坑中埋30多只，最少的也埋6只”，即是一例。古人以犬为殉为卫，其目的在《本草纲目》上说得很清楚：“术家以犬为地压，能禳辟一切邪魅。”

犬饰。以犬齿为饰，在《太平寰宇记·雅州风俗》中说：“雅夷僚……长则拔去上齿，加狗牙以为华饰。”这一记载，说明犬在古代越人和僚人的生活中极为珍贵。

犬祭。我国许多民族都有以犬祭的习俗。前面已提到，中原商代墓葬中常以犬殉葬。古代越人及其后裔亦珍犬并行犬祭，这在广西左江和四川珙县岩画中都得到反映。左江岩画中的动物以犬为主，珙县楚人岩画中，除马的形象外，狗的数量最多。这种情况表明，两地岩画的主人有共同珍犬习俗，见于岩画中的犬，应与犬祭或牲祭有关。《魏书·僚传》曰：“僚者，盖南蛮之别蛮，自汉中达于邛、笮、川洞之间，所在皆有。”其“好相杀害”，而且“至于忿怒，父子不相避，唯手有兵刃者先杀之。若杀其父，走避求得一狗，以谢其母。母得狗谢，不复嫌恨……平常动掠卖猎狗而已”。“大狗一头买一生口”。三国东吴沈莹所著《临海水土异物志》亦谓：“安家之民悉依深山……父母死亡，杀犬祭之。”所谓安家之民，即三国时居住福建、浙江沿海地带的越人。

我国西南许多少数民族一直到清代仍流行着犬祭。康熙《广西府志·诸彝考》谓：“土僚得犬方祭。”景泰《云南图经志书》卷3记广西府之俗谓：“州之夷民曰土僚若，以犬为珍味，不得犬，不敢以祭。”广东人到近现代尚有犬祭习俗，可见犬祭之俗在我国南方之源远流长。

无独有偶，上述犬祭之俗，在古代遍布中国与太平洋地区，凌纯声先生在说到古代环太平洋区的犬祭时说：“老挝(寮国)的上涠公省的人，用犬祭地落的门神，成人不喜吃狗肉，多由儿童食之。泰国的东北部，有自中国云贵迁去的苗人，至今尚杀狗以祭村落的门神。阿萨姆的Sema νaga族，人死后杀狗而殉葬。”“Angami和Lhtas多以为恶灵最好犬牲，因犬较之他牲最有灵性，故用犬作牺牲祭后而吃狗肉。”“在阿萨姆的西北和中国西康西南的苏班什里河流域的Apa Tani族出征以前，杀犬以祭。又同区的Datias族在防御工事，如木栅和竹篱上挂狗头，用牲祭后可防敌人侵入。”这种“犬祭文化”流布甚广，“在整个太平洋文化区中，当以古代中国海洋文化区域为犬祭文化的典型地区，如依据近代民族学上资料而论，当首推东北亚，其次则北美洲，再次为太平洋北部，更次之则为东南亚、美拉尼西亚及南美洲。从犬祭的地理分布看来，这一文化特质的区域，遍布在北太平洋区，而其源地不在古代中国即在东亚，向东陆行经白令海峡而至美洲，水行则乘柳筏或方舟散布于太平洋岛屿”。

我国“犬祭文化”源远流长，卜辞中有以犬宁风的记载，《周礼·春官·大宗伯》



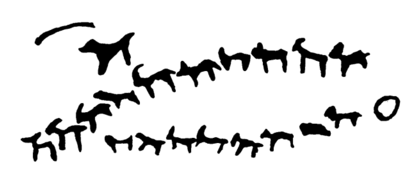


图 106　内蒙古磴口县格和尚德沟牧犬放羊图

的"以疈辜祭四方百物",郑玄说:"罢辜披磔牲以祭,若今时磔狗祭以止风。"卜辞与古文献记载是一致的。《史记·封禅书》说秦人"磔狗邑四门以御蛊灾",商承祚先生编《福氏所藏甲骨文字考释》有"犬蛊祝"之词,都与犬祭有关。

数千年来,珍犬之俗一直延续下来。直到现在古越人的后裔台湾土著居民高山族、云南傣族和广西部分壮族以及在两广民间,仍然保留着对犬崇拜的遗俗。广西的壮族过去每遇到旱便抬着铜鼓和犬游村祈雨。根据云南傣族传说,他们的父系祖为一只犬。由于儿子不认识自己的犬父而将其射死,母亲为了怀念她的犬丈夫,便穿上象征鲜血染成的红条格裙,又在发髻里加一条象征犬尾的辫子,这就是今天傣族妇女筒裙、发式的由来,时至今日,傣族对犬非常崇拜。

我国北方各少数民族,举凡匈奴、乌桓、鲜卑、突厥、契丹、党项、靺鞨、女真、蒙古等,莫不养犬、珍犬。比如,靺鞨在狩猎时常常有猎犬相伴。在一些靺鞨房址中,经常可见犬的骸骨,还发现有犬的陶俑,靺鞨人的后裔——女真人也携犬打猎。《契丹国志》谓:女真人"多良犬"。

我国各地的犬岩画及其所显示的犬功能,对于我们理解古代我国和环太平洋地区以犬为图腾、为神、为祭、为殉、为卫、为牲的原因有重要启迪作用。从犬在古代狩猎和畜牧社会现实中的价值,可以推知古人对犬神秘观念产生的根源。

首先,古人对犬崇拜是因为犬是古人获得衣食和维护自身安全不能离开的东西,因此这种崇拜是由经济上的原因而后转到意识形态上的。

其次,这种崇拜是由生前对犬的依赖引起的。由于人在生前需要犬的帮助,在灵魂不灭的思想支配下,死后自然需要以犬为祭、为殉、为卫,通过这些手段,使犬继续为人服务,以实现犬对人生前和死后的作用。

其三,古人以犬为殉、为祭、为卫,是由犬的功能引起的,其中充满了实用主义的意味,是人延长犬的功能的手段。

其四,由于犬在世界上的广泛分布和它在狩猎、畜牧、农耕各种社会中的作用,因此,对犬的崇拜范围甚广。又由于犬在各个时代都有用途,因而对犬的崇拜延续时间甚长。犬在时空上的特点,决定了对犬崇拜的流布范围和持续的时间。

阴山古代的人体艺术——舞蹈岩画

阴山舞蹈岩画，展现了阴山地区古代的人体艺术。关于舞蹈的起源和原始舞乐的发展，因有关资料的局限性，过去我们只能从古代文献中知道一些片断的知识。比如，《山海经·大荒西经》谓："祝融生太子长琴，是处摇山，邕作乐风。"《山海经·海内经》则称："帝俊人子八人，是始为歌舞。"《世本》谓："伏羲作瑟，神农作琴，伶伦造律吕，女娲作笙簧，椭作竽，夷作鼓，无问作磬，夔作乐。"这些传说的不同，大约因流传的地区和民族的不同而致。有关乐舞起源的这些传说，经过奴隶社会和封建社会文人的编纂和修饰，将乐舞的创作都归之于帝王化的部落首领或其臣属，而乐舞的真正根源——群众的创造却被掩盖了起来。阴山舞蹈岩画，以它们呈现的生动形象和具体内容，使我们有可能据以正本清源，把夹杂在古代传说中的泥沙予以澄清，而探索出原始舞蹈艺术产生和发展的真实音信。

阴山舞蹈的形式和内容，都是由阴山先民的劳动性质决定的。先有狩猎的活动，才有狩猎的舞蹈；先有民族部落间的战争，才有战争舞蹈；先有原始宗教的祭祀活动，才有宗教祭礼舞蹈。

原始舞蹈是质朴的、笨拙的，没有乐曲，也没有乐器。由于发音器官的发育不完全，在原始社会的早期，他们还发不出婉转悠扬的音调。又由于他们的手足还不十分灵活，因而也作不出抑扬有致的动作，简单的呼号与笨拙的手足舞动，这就是原始的歌舞。

舞者的身躯，在做各种动作，有些动作是单纯的。比如，有些舞者的双臂从肘部折举，仿佛在向苍天祈求，这类舞蹈中起主要作用的不是舞者的躯干，而是两臂，首先是手掌和手指，这类活动，显然是供神仙欣赏的。

在我国关于舞蹈起源的传说，不仅跟歌联系起来，而且还把乐器、乐曲的制作联系起来，仿佛它们是孪生姊妹似的。古代文献中，常把舞当作乐的一部分，把舞视作乐的容、文、饰。《礼记·乐记》谓："屈伸俯仰，缀兆舒疾，乐之文也。""乐者，心之动也，声者，乐之象也，文采节奏，声之饰也。"就是将舞蹈的姿势、阵容、节奏，看成是乐的文采和容饰。认为音乐的声音，可以通过耳朵听到，而音乐的容貌，只有通过"假干戚、羽旄以表其容，发扬蹈厉以见其意，把舞的产生看作是音乐表现的必然结果和组成部分。这种看法，最有代表性的意见是杜佑的《通典》："乐之在耳曰声，在目曰容。声应乎耳可以听之。容藏于心难以貌视。……声容选和，则大乐备矣。……此舞之所由起也。"这种看法，若证之以阴山舞蹈或其他原始舞蹈场面，显然是与事实相违背的，是以后世情况去想象远古乐舞造成的。

从舞、乐器和乐曲产生的次序看，应首先有舞，而后出现乐器，最后才有乐曲。事实很明显，正如阴山岩画所证实的那样，首先有了人，在劳动中产生了舞，在跳舞中，为了进一步抒发感情，于是便进行呼唤。后来随着舞蹈的发展，感到单纯的舞蹈和歌咏犹不能尽兴，于是出现了"附石击石"予以伴奏的乐器，乐曲是歌



舞进一步发展才出现的。

舞蹈起源于劳动，但劳动并不等于舞蹈，舞蹈只是人的劳动升华的体现，是对劳动的概括和在劳动中产生的炽烈情绪的凝聚。据民俗学的考察和世界各地发现的早期岩画表明，舞蹈在氏族社会时代，已经有了很大的发展，当时生产力虽是低下的，生活是很艰苦的，但他们是生长在真正平等的社会中，在当时社会中，无“强凌弱，众暴寡，智欺愚，富臼贫”的事情，也没有“有财而不以相分”，“有力而不以相助”，“有智而不以相授”的事情，更没有有疾病、苦难而不相扶的事情，因此之故，“情动于中，而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知足之蹈之，手之舞之也”①。他们愉快的情绪，发乎其心，动乎其容，于是手舞足蹈地跳起舞来。所以传说中，伏羲有“网罟之歌”，神农有“丰年之咏”，尧有“击壤之歌”，舜有“卿云之曲”，禹有“九伐之舞”。当然这些只是想象之辞，但也在一定程度上反映了当时社会情况。当时他们的物质虽比较贫乏，然而他们具有充沛的生命力，坚强旺盛，敢于斗争，敢于狂欢哗笑，并在此基础上，产生了自由、放荡而粗糙的原始舞蹈。兹举例说明如下：



图 107　内蒙古阴山舞蹈岩画

从以上所举阴山舞蹈岩画看，古代阴山舞者，主要是靠手和足来作表演的，当时舞蹈时，既无舞具，也无乐器伴奏，只是以强健的体躯作有节奏的强烈的动作，表达内心的激动，这种来自内心的喜悦和激动心情，是迸发炽烈而粗犷的原始舞蹈的强大动力。

①《诗·大序》。

劳动创造了人，阴山远古居民舞蹈艺术的泉源来自劳动。人类的语言与劳动随着劳动手段的提高而变化，从而产生了歌舞的基础。恩格斯说："手不仅是劳动的器官，它还是劳动的产物。只是由于劳动，由于和日新月异的动作相适应，由于这样所引起的肌肉、韧带以及在更长时间内引起的骨骼的特点发展遗传下来，而且由于这些遗传下来的灵巧性以愈来愈新的方式运用于新的愈来愈复杂的动作，人的手方达到这样高度的完善。在这个基础上它才能仿佛凭着魔力似的产生了拉斐尔 (Raiphael) 的绘画，扎尔瓦德森 (Tloywadson) 的雕刻，以及帕格尼尼 (pasahini)的音乐。"[①]我们还要补充说，在这个基础上它才能仿佛凭着魔力似的产生了包括古代阴山在内的世界各地的舞蹈。

见于阴山岩画的手舞足蹈的舞者形象，成为艺术的形式，是远古长期劳动的产物，是对劳动的概括和抽象出来的，因而它在人类历史上劳动积累的时间，应该说是很久很久的了。

在遥远的古代，世世代代生活在阴山老林中的人们，在利用和改造自然的过程中，同时也发展了他们的艺术知识和艺术创造才能，正如鲁迅所说："我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同的劳动，必须发表意见，才渐渐地练出复杂的声音来。假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道'杭育杭育'，那么，这就是创作。"这种由劳动激发出来的并在劳动中完成的"创作"，这不是音乐舞蹈的起源又是什么呢?难道阴山舞蹈不正是这样产生的吗?阴山中的狩猎舞蹈表现的正是猎人在狩猎前后，为了表达对于狩猎的感情和愿望，正在模仿鸟兽的姿态，或再现动物动作的情况。

古代阴山中的人体艺术——岩画舞蹈，是远古世界普遍存在的文化现象，它分布于世界各地许多地方，我国北方内蒙古、新疆等地的岩画舞蹈就更普遍更典型。

从内蒙古到新疆千里茫茫草原上，到处刻满了各种题材的岩画，其中舞蹈岩画是最引人注目的题材之一。我们在深涧幽谷和奇峻万千的石岩上，看到过许多幅媚神娱神的舞蹈岩画，约可分作以下几种：

一是狩猎舞。狩猎是狩猎、畜牧社会重要的生产活动，见于磴口县乌拉特后旗阴山岩画中的幅幅狩猎岩画，便是狩猎生产在艺术上的反映，我国古文献多有记载。《尚书·益稷》谓："击石拊石，百兽率舞。"《吕氏春秋·古乐篇》称谓葛天氏之乐："三人操牛尾以歌八阕：一曰载民；二曰玄鸟；三曰遂草木；四曰奋五谷；五曰敬天常；六曰达帝功；七曰依地德；八曰总禽兽之极。"此所谓"百兽率舞"是一群原始的猎人披着各种兽皮去跳舞。见于阴山岩画中的狩猎舞蹈，所表演的可能是外出打猎以前一种仪式，或打猎回来之后一种庆祝仪式。不管是哪一种情况，都是对于劳动的演习、锻炼。这不仅锻炼了猎人的熟练程序，而且也培养了年轻的

① 恩格斯：《自然辩证法》，149~151页，人民出版社，1972年版。

猎人。

在原始时代，摹拟动物的动作，不仅是狩猎舞的主要内容，也是获取猎物的一门技巧。这可以从爱斯基摩人猎取海豹这一事例中得到证实："他们伏在地上慢慢地向海豹爬去，他们竭力像海豹那样昂起头来；他们摹拟海豹的一切动作，等到稍稍地接近它之后，才突然地发出射击。"①

这是因为，猎人的主要武器是弓箭，而箭头是用石头或骨头磨成的，对海豹一类的大动物来说，必须近距离射击才能致其于死地。因此，摹拟动物的猎人，是狩猎技术的重要环节。我们还可以用北美洲的红种人跳野牛舞为例，再进一步说明问题，他们跳野牛舞，"正是在好久捉不到野牛而有饿死的危险的时候。舞蹈一直要继续到野牛的出现，而印第安人认为野牛的出现是和舞蹈有因果联系的"②。因此，模拟动物是一种严肃的事，不能一般地视作游戏，或随便玩玩而已。

猎人模拟动物去打猎，远古时代在世界范围得到广泛传播和发展。早在旧石器时代法国岩洞中就有化妆成野兽形象的猎人，饰有长长的尾巴，远望宛如一只野兽。

见于阴山岩画的模拟野生动物的狩猎舞，也可以视作对猎人伪装狩猎的直接模拟或重演。比如在乌拉特中后旗西地里哈日山脚下一幅行猎图中，就有一个经过伪装的猎人，他穿着斗篷一类的衣服，一直蒙盖到头顶，只露着两只眼睛，头顶上有一粗长的怪物，臂下系着一条粗尾。在这个猎人右下方，头部也化妆成动物头样，长长的两耳，伸着嘴巴，头顶着曲长的饰物。这种舞蹈，还可从《吕氏春秋·古乐篇》得到证实："帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林谿谷之音以歌，乃以麋轻置缶而鼓之，乃拊石击石以像上帝玉律的独立本质来处理了。"它起源于人们的无知，同时又是对无知的反抗。

二是原始宗教舞。见于阴山岩画中的雍容肃穆的宗教舞蹈，是人们原始宗教思想和浓重的宗教感情在原始舞蹈上的具体表现形式。

阴山宗教舞蹈中，还有杀人以祭的场面，这不仅可以看出阴山古俗，也与远古生产水平有关。他们把血淋淋的人头、尸体抛置于舞场或头顶，热情洋溢地向神灵跳宗教祭祀舞蹈，以示对自然神无限崇拜的心情。

在我国古代，相传起源于原始社会时期的宗教舞，有黄帝时的"云门"，尧时的"咸池"，舜时的"大韶"，禹时的"大夏"，但这些原始舞蹈的舞姿和场面已不得而知，阴山原始舞蹈岩画为我们更好地想象这些传说中的宗教祭礼舞蹈提供了真实而形象的资料。

原始宗教舞蹈另一种形象是两腿叉开、双臂上举，作祈祷状，姿态宁静虔诚，对祈祷动作的模拟。这种两腿叉开、双臂平伸，至肘部上举、五指分开的动作，是

① 叶宁：《论原民族的舞蹈——读普列汉诺夫"没有地址的信"》，《舞蹈》，1978(6)。
② 叶宁：《论原民族的舞蹈——读普列汉诺夫"没有地址的信"》，《舞蹈》，1978(6)。

在表示对崇拜物的服从和讨好。直到今天，向敌人投降时还是将手举起来，以示认输并求得饶恕。

最后，原始舞蹈中，还有一种头戴面具向着其旁的神灵头像婆娑起舞的场面，舞者的身份显然是沟通人神的巫者，所跳之舞，显然具有巫术礼仪的意义。王国维在《宋元戏曲史》中写道："楚辞之灵殆以巫而兼尸之用者也。其词谓巫曰灵。盖群巫之中必有像神之衣服形貌动作者。而视为神之凭依，故之曰灵。"这个舞者，头戴着面具，穿着长衣，真有些像"神之衣服形貌动作者"，这种具有观念内容和情节意义的舞蹈，开戏剧和文学的先河。王国维在这部著作中又说："灵之为职……盖后世戏曲之萌芽，已有存焉者矣。"

总之，阴山宗教舞蹈是原始舞蹈的一部分，它具有多种表现形式。这是因为，原始人相信有众多的神灵存在，为了使这些超自然的力量为自己谋福利，常常去讨好某些神灵，用人牲去祭祀它，给神灵跳一些可以从其中得到最大快乐的舞蹈。这类舞蹈的实质，反映了人同自然界的矛盾。

三是原始集体舞。这类舞蹈，大概是由于猎人行猎回来，因获得食物(兽类)和兽皮而欢欣鼓舞，于是由众多的人欢聚一起，便手牵着手或臂接着臂欢跳起，于是在心中压抑了一天的喜悦心情便迸发了出来。比如阴山磴口县托林沟一幅集体舞岩画，由四个人组成一幅岩画，排列成一个井字形，那栩栩如生的动态和热烈昂扬的气势，可以完全由舞者形象传出，那生意盎然、轻盈齐整的舞姿，仿佛把我们带到了那个欢乐的天地，听到了顿足的声音，在静谧的心田中，激荡起欢乐的浪花。比如乌拉特中后联合旗几公海勒斯在山顶那幅四人结臂而舞的场面，四人结成了一个整体，再现了当年阴山之中的猎牧民在集体劳动中紧密配合、亲密合作的情景。

这类集体舞蹈画面，宛如《西京杂记》所记"相与连臂踏地为节"，唐代刘禹锡《踏歌行》说的"春江月出大堤平，堤上女郎连袂行"，宋代陆游《老学庵笔记》说湖南少数民族，"男女聚而踏歌，农隙时，至一二百人为曹(群)，手相握而踏歌"。看来，集体舞自原始社会，经西汉、唐至宋而不衰。

原始的集体舞蹈在原始氏族中是最突出最普遍的艺术形式，打猎的胜利，出征前的仪式，友好部落的会合、青年的社交等生活中比较重大的事情，都要用跳舞表示庆祝，尤其在部落间缔结合约时，常举行盛大的舞会，通过舞蹈把各个部落的民众连成一个整体，组织为团结的、战斗的、有秩序的力量。关于这一点，高罗斯(Ernest Groose)说得好："在跳舞的白热中，许多参与者都混成一体，好像是被一种感情所激动而动作的单一体。在跳舞期间，他们是在完全统一的社会态度之下，舞群的感觉和动作正像一个单一的有机体。原始跳舞的社会意义全在于统一的社会的感应力，他们领导并训练一群人，使他们在一种动机，一种感情之下，为一种目的而活动(在他们组织散漫和不安定的生活态度中，他们的行为常被各个不同的需要和愿望所驱使)，它至少乘机介绍了秩序和团结给这个狩猎氏族的散



漫无定的生活中。"①原始文化的研究者爱·泰罗也说:"在我们现代人看来,舞蹈是一种轻佻的娱乐。但是文化的幼稚期,舞跳却充满了热烈的和庄严的意义。蒙昧人和野蛮人用舞蹈来表达自己的欢乐和悲哀、爱情和狂怒,甚至用作魔法和宗教的工具。"②阴山集体舞蹈岩画所传出的舞蹈语汇,恰好以生动的写实,印证了上述论证是正确的。这些集体舞蹈图像完全采用了写实的手法,那规模齐整如图案般的形象,和欧洲洞窟壁画那种写实造型有许多近似处。

见于岩画的舞蹈是集体性的,当时人们在氏族制度下过着集体的生活,共同劳动,共同享受,尚没有阶级的分化。当时的氏族,是一种血缘关系的集体,"他们崇拜着共同的祖先,相信着关于一位始祖和一群列祖列宗的神话和传统,相信自己的族类是自己的始祖和天神保护下的特别族类。但在氏族内部人与人都是平等的,因此,一切重要的社会活动都是全民性的,一切仪式、节日的庆典都是全民性的"。这是产生阴山集体舞蹈的土壤和历史背景。

四是战争舞蹈。比如乌拉特中后旗东地里哈日有一幅双人舞岩画,两人腰间各佩带着武器,臂连着臂进行舞蹈。氏族部落间的战斗生活,是产生战争舞蹈的社会基础,而战争舞蹈则是对战争生活的如实反映。《周礼·地官·舞师》谓:"教兵武,师而舞山川之祭祀……教羽舞,帅而舞四方之祭祀。"古代的兵舞(武舞),是为了夸耀盛力或描写战争胜利的快乐心情,故舞人必"戴胄执戟,以象征战士",这两个佩带武器的舞者,正是用来说明自己的身份是战士。

恩格斯说:"人类从野兽开始,因此,为了摆脱野兽状态,他们必须使用野蛮的,几乎是野兽般的手段,这毕竟是事实。"③历史经常要无情地践踏着千万具尸体而前行,战争就是这种最野蛮的手段之一,自原始社会晚期以来,随着氏族部落的兼并,战争越来越多,规模也越来越大,诚如罗泌《路史》所说:"……自剥林木(剥林木而战)则来,何日而无战?太昊之战,七十战而后济;黄帝之战,五十二战而后济;少昊之战,四十八战而后济;昆吾之战,五十战而后济;牧野之战,血流漂杵。"随着氏族部落之间的战争,伴之而来的是屠杀、俘获、掠夺和奴役。炫耀暴力和武力是早期奴隶制历史时期的光辉和骄傲。在磴口县格和撒拉石壁就有一幅炫耀战功的断杀场面:只见胜者一方的战士,个个披坚执锐,腰间佩带着战刀之类的武器,并挽弓搭箭,英勇拼杀;而败者一方,却兵溃被杀,有的被斩首身亡;有的身首异处;有的只身落荒逃跑。对战场抓捕回来的俘虏,就像处理捕来的野兽一样,将头颅砍下,将四肢扔掉,然后将人的头和躯干拿去敬祭神灵。在磴口县格尔敖包沟有一幅人牲图像岩画,有眼睛、下颏、牙齿等,这显然是敬祭神灵的祭品。人们"杀掉甚至吃掉非本氏族、部落的敌人是原始战争以来的史实,杀俘以祭

①《闻一多全集·神话与诗·说舞》。

② 爱·泰罗:《原始文化》,1939。

③《马克思恩格斯选集》卷3,200页,人民出版社,1972年版。

本氏族的图腾和祖先，更是当时的常礼”[1]。见于阴山乌拉特中后旗东地里哈日那幅岩画，正是这种历史背景下的产物。

到了周代，将舞蹈区分为“文舞”和“武舞”。所谓文舞，是原始宗教舞蹈的主要形式，而武舞则为后世所称的模拟战争的舞蹈。据《公羊传》和《文王世子注》记载：“象武为武舞，器用干戚；夏龠为文舞，器用羽龠。”武舞所执的干戚(就是手握盾牌和武器)，原是人与兽斗、与人斗所用的武器。武舞所表演的正是战前的准备，或是战胜后的愉快。正如高罗斯(Ernest Groose)所说：“除战争外，恐怕跳舞对于原始部落的人是唯一的使他们觉得休戚相关的时机，它也是对于战争最好的准备之一，因为操练武的跳舞有许多地方相当于我们的军事训练……一切高级文化，是以各个社会成分的一致有秩序的合作为基础的，而原始人类却以跳舞训练这种合作。”[2]刘师培在《古乐原始论》中解释舞乐起源时，认为系训练战伐之用。舞时有帅领之，手执干戚，旅进旅退，使众多人的动作成为一个动作，这实际是战争的雏形或战前的演习，其中操演或鼓动的性质是很明显的。

在原始人说来，主观与客观、可能与现实是没有明确分野的，在感情极度激动和紧张时，两者尤易混淆，因此原始战争舞蹈往往弄假成真。正因为假的能诱发真的后果，所以他们常以假的作为勾引真的媒介，许多原始人类战争，都说是从跳舞开始的，比如我国古代武王伐纣前夕的歌，即所谓“武宿夜”即是其中一例。这与其说是舞蹈，毋宁说是战前的军事演习。

五是仿生育的舞蹈。舞者的形象，颇似妇女生小孩的姿势。类似的舞者形象，不仅见于内蒙古乌兰察布草原，也见于遥远的贝加尔湖岩画中。舞姿很不寻常：两腿叉得很开，膝盖处弯折，孕妇生小孩就成这种姿势。这类画面，倘若与乌拉特中旗几公海勒斯太山顶和磴口县舒特沟畔的颠倒对应的性交岩画结合起来考虑，它的含义很容易得到解释，它无疑是阴山古民多产、再生产崇拜思想在岩画图形上的反映。

原始生殖崇拜思想，在远古时代曾得到世界性的流布，成对人形，早在西欧旧石器时代就出现过，著名的罗塞尔浮雕中，就有表现男女性交的场面。颠倒对应人形在各民族的风俗文化中广为流行，在非洲刚果的巴刚果部落，北美洲的印地安人和美拉尼西亚群岛以及阿尔泰人萨满教崇拜中，都有类似阴山岩画中那种相互对应的图形。在欧洲卡累利阿的鹿岛岩画中，和斯堪的纳维亚岩画中，也有同类题材。[3]对于这类岩画题材的意义，E.P.卡加洛夫写道：“这类类人形的魔法作用在于：按照原始人类的想法，性交图形可以保障魔法原则，‘类似现象引出类似结果’的效力，即保障家庭和周围整个大自然的繁殖生育。因此，大洋洲的装饰

① 李泽厚：《美的历程》，文物出版社。
②《闻一多全集·神话与诗·说舞》。
③ A.П.奥克拉德尼科夫：《贝加尔湖岩画》。



图案画，往往在相互对应的男女图形下面还要画上一个小孩图形——表示性交的理想结果。"[①]由此可以看出，见于阴山岩画中的模仿生育的舞蹈，从中反映出来的，是通过魔法方式极力增强人类自然和动物界生殖能力和愿望。换句话说，这里流露出来的是极力扩大氏族成员数量，从而增强人对自然的占有以及增加动物的愿望。而猎取动物正是古代猎人的生活基础。可见这些舞蹈具有狩猎文化的典型特征。

如果说社会生活是产生阴山舞蹈岩画的土壤，那么阴山岩画则是古代阴山地区社会面影的一面镜子，它像一种特殊的聚光点，它可以把已经消亡了的文化和远古氏族社会的形态以及产生这种艺术的社会条件生动而形象地反映出来。

阴山原始舞蹈艺术，是在猎牧经济基础上绽开的艳丽花朵，它具有生动、鲜活、纯朴的特征，闪耀着带有某种稚气但又妩媚可爱的光彩，荡漾着一种不可复现又不可企及的朴拙之美。

舞者的舞蹈语汇，具有古代猎手、牧民所特有的举止动物：双臂平伸，自肘部向上折举，五指分开，是仿自远古猎牧民向苍穹天神祈祷之状，也是欢呼胜利、抒发喜悦心态的姿势。双臂外张，又是模仿飞鸟展翅翱翔的姿态，双腿下蹲、开腿开叉，那所谓的骑马蹲裆式，又是骑马民族特有的身姿。

从舞蹈的题材内容看，与当时人们的狩猎、祭祀、生殖、骑马、征战、巫师作法、图腾等社会生活息息相关。猎民装扮为鸟兽之形，是对实际狩猎生活的重演。"在晚间，已从当天工作的劳累休息过来之后，原始人感觉到一种自然的生理要求，要活动一下自己的肢体，以轻松的形式把自己的心情和感受传达给别人，表现一下自己的满足、适意和从原始生存中得来的欢快。"[②]因此，原始狩猎舞蹈具有纯粹的锻炼和重演性质。

猎牧民在舞场中扮作鸟兽之形，在阴山当时是实际存在的。在乌拉特中后旗几公海勒斯太南山腰石壁上，就有一个化妆猎人，身穿斗篷似的衣服，蒙着头，只露着两只眼睛，臂下系尾饰。另有一个与此类似的图像岩画，敲凿在乌拉特中后旗西地里哈日山上，画面正中有一引弓猎人，蒙着头，头上有一长角，臂下系尾腰间佩刀。在右下方，有一双角人形，腰佩刀，在其右下方，有一双角人形，腰间佩环首弧背刀。这两个伪装猎人，与狩猎舞蹈中化妆成鸟兽形的舞者相对照，可知两者默然契合。

随着狩猎工具的发明与改进，尤其是弓箭的发明，增强了人对野兽斗争的能力，又由于人类数量的增多，逐渐给狩猎造成困难，猎人遇到野兽的机会越来越少了，猎人为要接近野兽并将其猎获，于是人便装扮成动物的样子去行猎。

① E.P.卡加罗夫：《关于原始艺术中颠倒对称的双生灵魂》，《人类学和民族学博物馆文集》，列宁格勒，1930年版。

② 柯斯文：《原始文化史纲》。

阴山舞蹈岩画，在一定程度上再现了阴山先民的思想意识，甚至他们的世界观。普列汉诺夫说："现代人种学越来越使我们相信，打猎决定了蒙昧人的整个思想方式。蒙昧人的世界观，甚至他的审美观，就是猎人的世界观和审美观。"[1]对巴西印第安人的风俗习惯很有研究的冯·登·施泰因说："我们只有把这些人看成狩猎生活的产物，才能了解他们。他们的全部经济中最主要的部分都是同动物界有关的，他们的世界观就在这一经验的基础上形成的，与此相适应，他们的艺术主题也一概取自动物界，可以说他们的异常丰富的全部艺术都根源于狩猎生活。"[2]我们在考察原始猎人和牧民的思想意识时，应该在我们的思想中完全抹掉人和动物之间的任何自然界限。由阴山舞蹈岩画所反映出的猎牧人的思想意识，正是与他们狩猎的经济生活紧密联系在一起的。生活在阴山中的猎民们，为了保持稳定的食物来源，往往尾随兽群而移徙，以便使人们有较多机会观察和掌握某种动物的好癖、生活规律以及在自然状态下的繁殖过程。阴山狩猎舞蹈，正是在狩猎之余重温狩猎生活，再度体验动物习性的机会。

由阴山宗教舞所体现出来的，是与猎牧民的原始宗教思想——图腾主义联系在一起的，但这种思想仍是由其经济生活决定的。生活在阴山深山幽谷中的山民们，即使在最顺利的情况下，也很难完全避免食物缺乏的危险，使食物丰富起来，是人们生活中首要的理想。在原始社会生产水平低下的情况下，人们便幻想着通过超自然的力量来支配和驾驭自然，以达到上述的目的，所以为取得食物而产生的巫术礼仪，在阴山地区原始宗教里占着显著的地位，见于阴山中的宗教舞蹈，就充分体现了这种思想。

见于阴山舞蹈岩画中的舞者形象，最突出的特点是其动物性，有些舞者形象完全抹掉了人和动物之间的自然界限。比如见于一些舞者的尾饰，就是人兽混同的特征之一。

其次，是极力仿效兽、鸟之形。见于磴口县格和尚德沟峭壁上的祈舞岩画，人的双臂平伸，自肘部向上折举，以示向神灵祈祷和讨好。这种祈祷图像，也见于日常狩猎生活中，猎人行猎前，有时也举行此类祈祷仪式。在贝加尔湖畔岩画中，也有类似舞姿。"一些类人形的两臂从肘部弯曲，向上空举起，旨在向苍天祈求，这样，在观察类人形两臂形状时，就会再一次产生这样一种念头，你看到的不是一个肃立的人形，而是一些跳舞的人形。同时，这些跳舞人形所取的姿势是东方舞蹈中所特有的姿势，在这类舞蹈中起主要作用的不是跳舞者的躯干，而是它的两臂首先是手掌和手指。"[3]但是，这里需要指出的是，手臂的这种姿势，是对野兽两条前腿的模仿，这也正如某些舞者后腿的姿势是模仿野兽的后腿一样。

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》，第三卷，《论俄国的所谓宗教探寻》。
② 《在巴西中部的原始部落中》，普列汉诺夫：《论俄国的所谓宗教探寻》，柏林版，1894。
③ A·П·奥克拉德尼科夫：《贝加尔湖硎画》(俄文)。



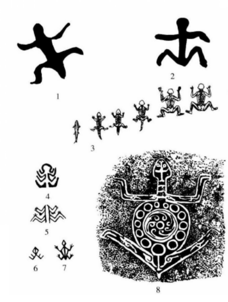


图 108　内蒙古阴山舞蹈岩画与动物形象对比图
1.2 阴山仿牲岩画　3. 鱼类、两栖类、爬虫类、哺乳类、猿类、人的骨骼　4. 半山期蛙纹　5. 马厂类型蛙纹　6. 齐家文化蛙纹　7. 四坝文化蛙纹　8. 商代铜盘上的蛙纹

本来人就是由脊椎动物进化来的，由低等的动物鱼类开始，经两栖类、爬行类等阶段一直发展到高级的哺乳动物。我们身上有许多和陆生脊椎动物一样的特点，身体都是由头、躯干和四肢等部分组成的；骨骼由相似的骨块组成，连接的方式也近似。试取阴山某些舞者形象与动物形象相比，便会立刻发现相互间的相似性，兹对比如右：

由以上对比，我们可以一目了然看出，某些阴山舞者画面，确实是模拟动物的姿势。这种对动物的模拟，反映了当时人类人兽趋同的思想观念。在当时的人看来，人与兽之间并没有严格的界限，认为，人即兽即神，神即人即兽，兽即人即神。人们自以为马，自以为羊，自以为蛙，而且以当动物为荣。神的形象发展程序是兽形(动物形)→半人半兽形→人形。直到《山海经》的记载中，那些山川的圣灵，大多数仍是兽类的形象，只有一部分才是半人半兽的样子；《楚辞·九歌》中的神人形象，也不完全是可善可亲的；直到东汉，伏羲、女娲的形象，仍然是人首蛇身之类半人半兽的形态。在这些拟兽的形象之中，潜藏着深刻的巫术礼仪的内容，因此，这些舞者形象既是写实的，又是写意的。从对人和自然的表现来说，既含有“自然的人化”，也包含着“人的对象化”。

阴山中的舞蹈岩画，不仅以图像的形式向我们讲述了许多有关阴山远古居民的生产活动和当时人们所处的自然状况，以及我们远古祖先古老世界观和精神生活的生动情况，对我们21世纪的人来说，这些舞蹈岩画尤为可贵之处，是借助了这些画面，揭开了通向古代文化最为复杂、最难理解的领域幕帘。比如阴山古代先民们富有风趣的生活习俗，就能从画面舞者的形象中窥见一二。

古代阴山先民别有风趣的习俗，除了前面提到的猎人在打猎或舞蹈时伪装成鸟兽以及在跳宗教舞蹈时，有杀人祭神的习俗外，还有头戴面具、文身、在鼻子上挂饰物、头上饰羽毛和祈祷等习俗。这些习俗，曾作为社会发展到一定阶段在生活上的反映，流行于整个古代社会。

从岩画中舞者的形象看，大多数的舞者赤裸着身躯，有的更富有生殖崇拜或吸引异性的意味，特意将男性生殖器用夸张的手法凿出，有的还在裸体的臂后系一长尾。缅想当时的原始人尚无冠服衣履，更无所谓“礼”的局限，所以他们泰然自若足踏着大地，融溶于大自然，在骄阳照耀的天宇下或皎洁的月光下，毫无拘

束地表演着古代中国的原始舞蹈，为庆祝自己猎获的胜利而欢欣起舞，这是真实的毫无修饰的原始生活的写真。他们的物质虽则比较贫乏，然而他们具有充沛的、坚强旺盛的生命力，在严酷的自然界的威逼下，敢于斗争，敢于狂欢哗笑。正如翦伯赞所说："被猛兽包围的原始人的歌舞，当然不能像我们今日文明人类的歌舞一样，含有一种憎爱分明的或当作慰安的性质，而是反映原始人对自然的残酷压抑的反动，而是他们对自然斗争之胜利的呐喊与劳动热情的爆炸，是表现他们在集体生活中之自由平等的无上的愉快，是表现他们人与人之间最真诚的友爱精神。一言以蔽之，原始人的歌舞，就是他们一往直前的伟大的前进力量的表现。"①

只是到了后来，才出现了少数穿着长袍，腰间似束着长带的舞者，只有极少数，如前所述，穿着伪装成野兽的衣服。头上有的光头，有的戴着鹿角、羽毛，有的头上留辫子，辫子的数量一至五条不等。少数舞者有鼻饰，即在鼻下穿一孔，悬挂着饰物，臂下系尾之风甚盛，不管是在日常狩猎还是在再现生活的舞蹈中，差不多都要系尾。舞者一般赤足，但也有的似穿毡靴，其时代可能更晚一些。

从个别岩画看，似有文身黥面的习俗。《汉书·匈奴传》谓："匈奴法：汉使不去节，不以黑黥其面，不得入穹庐。王乌，北地人，习胡俗，去其节，黥面入庐，单于爱之。"从岩画展现的情况看，北方游牧人，从遥远的古代就有此习。

文身曾广泛地流行于古代世界，有人认为："文身是和青年经过成丁仪式，接受对于他的忍耐力的种种考验而遗留在他身上的瘢痕有关的。但他显然还有其他方面的意义，如作为图腾主义的民族标志、魔术的手段、社会地位的符号等等。最后，文身又有仅仅作为装饰的意义。"②

见于岩画舞者的鼻饰，是在鼻中隔上贯穿以小的饰物，可能是一小棍，也可能是别的什么东西。与此类似的鼻饰，在乌拉特中后联合旗庙沟水库西山山顶也见到过。可见舞者的鼻饰，乃是当时社会上流行鼻饰习俗在岩画艺术上的反映。

舞者的头饰，在古代曾得到世界性的流布。《山海经·大荒西经》说我国远古神人西王母是个"戴胜"的神人。《西次三经》说她"蓬发戴胜"，《海内北经》还说她，"梯几而戴胜仗"，所谓"戴胜"就是头饰，可见在氏族社会已有了头上的装饰。

见于阴山、贺兰山的面具岩画，可以把我们引到同面具有关的广阔的意识领域中去。面具在古代，曾广泛地普及于世界上大多数的民族之中，它作为使人变为精灵的一种手段而被使用，是需要有神灵在座的宗教仪式不可缺少的东西。T.戈伦堡说："这些神灵，隐藏在面具中，体现在那里，只要跳舞的人戴上那独特的面具，它不安稳地停留在这里。"③法塔也说："人在面具里，成为新的存在。面具成为所体现的死者、精灵，或者是动物。那不是关于某些的作用的观念和表现，而是

① 翦伯赞：《中国史纲要》，第一卷，人民出版社，1984年版。
② 柯斯文：《原始文化史纲》，人民出版社。
③ 阿·巴·奥克拉德尼科：《西伯利亚的古代文化》，第3章。



确有实感的化身。"[①]面具作为将世间的人化做神灵的手段，就像沟通关系的萨满所穿的衣服一样，只要戴上面具便改变了自己的本质，化身为神灵。

见于阴山舞蹈岩画的面具，在俄国叶尼塞河岸许多地方也曾发现过。[②]可见它在北亚草原地带曾广泛流行过。后来，还影响到近现代的蒙古和西藏的喇嘛，在他们的"查玛舞蹈中，也戴着具有相同性质的面具"。据戴甫列特说："岩画中的面具，我认为很可能是'多克希特'神面具的雏形。"[③]这一推断是正确的。

由阴山狩猎岩画可以想象，在阴山、贺兰山地区的蒙昧时代，驻牧于此地的原始氏族部落，当他们捕获了大批野兽或战胜了其他氏族之时，就会举办盛大的歌舞大会，当此之时，圆圆的明月，深蓝的青天，碧绿的草地，幽暗的森林，雪白的沙漠……那些原始人，就在这良宵美景之中，赤裸着肉体，或披着兽皮，头上插着羽毛，面部覆盖着面具，臂后拖着尾饰，于是发出了响亮的歌呼或呐喊，展开了疯狂的舞蹈，热烈的拥抱与甜蜜的深吻，表现出毫无虚伪、毫无隐蔽的人类之本能与率真，活现了我国远古时代"生者不怨，死者不恨，天下和洽，人得其愿"的社会现实。

总之，阴山舞蹈岩画，为我们展现了远古阴山的生活画卷，正如闻一多所说："原始舞蹈是一种剧烈的、紧张的、疲劳性的动作"，"原始舞看来简单，唯其简单，所以能包含无限的复杂"，"舞是情调最直接、最实质、最强烈、最尖锐、最单纯而又最充分的表现"[④]。因此，见于阴山的岩画舞蹈也最能反映当时阴山地带的社会真貌。

第三节　内蒙古西部地区岩画

绽开在阿拉善左旗荒原上的岩画艺术之花

阿拉善左旗位于内蒙古自治区西部、宁夏回族自治区西北部，旗东北有乌兰布和沙漠，旗西南有腾格里沙漠，旗东有贺兰山与宁夏相邻。这里现在是荒漠和半荒漠区，人口稀少，黄沙弥漫，然而在远古时代，自然环境并非如此。早在新石器时代，这里的人口便到处散布。此后，优越的自然环境，先后诱来了匈奴、鲜卑、高车、突厥、吐蕃、党项、蒙古族，相继在这一带狩猎放牧，创造了发达的猎牧文化。散布于阿拉善左旗各地的岩画，展现了这里发达的猎牧业文明。

该旗主要岩画地点，有贺兰山北部宗别里苏木星光嘎查哈沙图；贺兰山西麓

① 阿·巴·奥克拉德尼科：《西伯利亚的古代文化》，第3章。
②〔苏联〕M.A.戴甫列特：《关于喇嘛教跳神面具的起源》，《苏联考古学》，1979(4)。
③〔苏联〕M.A.戴甫列特：《关于喇嘛教跳神面具的起源》《苏联考古学》，1979(4)。
④《闻一多全集·神话与诗·说舞》。

的鹰爪湾、松鸡沟、大井山；阿拉善左旗南部的双鹤山、毕其格图山、希勒图山、敖尤图山、阿孜日格尔山；罕乌拉苏木庆格勒图嘎查的艾日登哈拉和乌珠尔；阿拉善左旗西部的巴彦诺日公苏木西南的多个地点。此外，在该旗北部的银根苏木、敖伦布拉格苏木都发现过许多岩画点。听说有岩画，而未遑前去的岩画点，还有多处。倘若将所有岩画点都点在地图上，那么阿拉善左旗岩画将像烂漫的山花遍布全旗各地。

宗别里苏木哈沙图岩画。位于贺兰山北端群山之中。岩画分布在楚鲁温格茨、查干撒拉和齐日嘎三个岩画点。楚鲁温格茨，是冈峦起伏的丘陵山地，地表布满一个个黑石，在阳光照耀下闪闪发亮，岩画凿刻在大小石块的石皮上，刻痕呈褐色而较浅，共134幅，题材内容有：骑者、羊群、草原鼠、羊和鼠、草原马、鹿和羚羊、驮货的骆驼等。

查干撒拉在楚鲁温格茨东北约5公里。那里是既不高大，也不雄伟的平常山峰，岩画散刻在该山自山腹至山顶的大小不一的大小石块上，共有24幅。题材内容有：骑牧山羊、公马、猎野山羊、犬、羊、马、蹄印、单辕车、犬和羊、羊和畜圈、奔马、符号、荷包和马、放牧等。



图 109　内蒙古阿拉善左旗双鹤山神格面具

图 110　内蒙古阿拉善左旗双鹤山人面沟神格面具和星辰岩画

图 111　内蒙古阿拉善左旗宗别里苏木查干撒拉车辆岩画

齐日嘎也有岩画散刻，惜时间关系，未遑前去。

贺兰山西麓岩画。主要分布在鹰爪湾、松鸡沟及其之南的大井山。鹰爪湾位于阿拉善左旗嘉尔嘎勒赛汉苏木查汉艾木嘎查东南约12公里的中梁山。岩画分布在相距很近的三个地点，内容有狩猎、敬客、放牧、骑者、人物、动物、面具，以及藏传佛教的六字真言等。

松鸡沟岩画。松鸡沟地属阿拉善左旗厢根达来苏木巴音潮格图嘎查，在大井






图 112　内蒙古阿拉善左旗毕其格图山群舞岩画



图 113　内蒙古阿拉善左旗敖尤图山射虎岩画

山之北约8公里，在厢根达来苏木所在地之南35公里。该沟南北走向，山沟不深，蜿蜒屈曲于群山中，山石裸露，两岸冈峦起伏。岩画所在地山岩丛峙，石壁陡峭。岩画磨刻在西畔，适在大沟拐弯处，岩画图像面北，岩画位于接近沟底的地方，石面光滑，便于人制作。石壁为长石质，硬度约6度，主要由四个左右排列的神格面具组成。其上有模糊面具，已不清晰，时代较晚。古人认为，这里地势险要，是神灵藏身匿影的地方，因此把岩画制作于此，以便供人顶礼膜拜。

大井山地属阿拉善左旗厢根达来苏木巴音潮格图嘎查，南距该苏木所在地40多公里，东南距宁夏青铜峡市35公里。岩画所在地是贺兰山的余脉，远望宛如石门，雄伟壮观，"门"西有一口井，井水甘洌。作画的山体不高，却也雄伟壮观。岩画散刻在"石站"两侧，石面呈灰黑色。岩画面容多与喇嘛教有关，有喇嘛塔、卐与螺、马和蒙文、符号·盘肠、花朵、盘肠·花、蒙文、动物·人面·钱纹、面具和羊、骑马人。戴兽冠的人物、花·螺·符号、重圈纹、面具、盘肠·螺·花等。

阿拉善左旗南部与宁夏中卫县交界一带是岩画的密集地区，与宁夏中卫、中宁岩画连成一片，经过我和我的同事考察过的岩画有以下地点：双鹤山、毕其格图山、希勒图山、敖包图山和阿孜日格尔山等地。骤然看去，这里的自然环境并不优越，有相连山丘或突兀而起的孤山，山间黄沙漠漠，牧草稀疏。每逢台风天气，细沙飞舞于地，粉尘飘扬于空际，顿成荒漠地区之奇观。

双鹤山岩画。在阿拉善左旗南部腾格里额里斯苏木之北六十余公里，那里有两座东西并排的高山拔地而起，远远眺望宛如两只挺立的鹤，故名，两山相距约十余公里，遥遥相对。双鹤山及其周边地区，不但在自然界，而且在北方游牧民族的历史上起过重要作用，在这里有无数游牧民族交替驻牧过，创造过优秀的牧业文明。

1990年10月，我和阿盟文管站的同行一起考察并拓描了双鹤山之东山的岩画。岩画分布在双鹤山的清水沟、牛水沟和人面沟三个地点。清水沟是双鹤山东

面一条普通山沟，岩画敲凿于沟东畔石壁上，共有五幅，有羊群和星座等岩画。

牛水沟位于双鹤山之东山，山沟不长，但比较深，岩画敲凿在东崖壁，许多画面已被流沙埋没。为了一睹画面之尊容，我们不得不花费很大力气，将流沙推下沟底；有些画面已全部被沙吞没，再也无法面世了。该沟附近，沙山绵绵，植被稀疏，一派荒凉景象。岩画题材内容，以神格面具为最多，还有骑者赶羊、面具和动物、面具和羊组成的羊神。从岩画整体看，这里无疑是当年供人祭拜的"圣像壁"。然而千百年过去了，这里竟变为黄沙飞舞的原野，抚今追古，不胜苍凉之感。

人面沟位于东双鹤山南部，因沟内有面具而得名。此沟短浅，长不过几百米，宽不超过6米，深不超过5米。在此沟中段崖畔多黑色石崖，其上磨刻有岩画。画面以神格面具为主，有的是单个存在的面具，有的为面具·蛇·羊·圆穴组成一幅画，有的面具与星辰刻在一起。整个画面内容，给人以神灵永驻、神秘莫测之感。有的画面清晰可辨，有的拂去千年灰尘才得以窥见庐山真面目。

毕其格图山岩画是1995年9月我与内蒙古文物研究所盖志浩、阿盟文物站李国庆等人共同调查和拓描的。该山位于阿拉善左旗腾格里额里斯苏木所在地东南20公里。这座东西向的小山，长约1公里，山高约50米，山体宽约250余米。山附近，冈峦起伏，山间牧草丛生，浩瀚的沙漠流布四野。黑山、绿草、黄沙构成彩色斑斓的大地，与苍穹蓝天相互映照，组成一绚丽多姿的图画。

岩画分布在毕其格图山南面从山腹至山顶大小石块上，山石呈黝黑色，石表面或粗涩或光滑，岩画只刻在光滑石皮上。岩画的内容丰富而多彩，呈现了作画时代当地居民的生产和生活方式以及人们赖以生存的自然环境。有列骑、牧羊、群舞、狩猎、马群、吠犬、奔马、双头动物形、狩猎和放牧、动物图案、犬和鹿、羊·马·符号、猎羊、牛、骆驼、马和动物会号、驮货马、驮动物的马、骑者和符号、骑士图、符号、生殖崇拜图像、马·羊·蛇、马·藏文·蒙文、羊·马·骑者·犬等。在诸多岩画中，一幅群舞岩画尤为婀娜多姿、楚楚感人。四个舞者排作井字形，有一飞翔的草原鹰在舞群中，以示舞者在光亮的天宇下，有一鹰在碧蓝天空翱翔，可谓妙趣横生。

希勒图山岩画。希勒图山位于宁夏中卫县城之北20多公里，地属腾格里额黑斯苏木特木乌拉嘎查管辖。这一带是丘陵山地、沙漠、草场之地，高山不多，只有这座希勒图山及其西面不远的通湖山较高大。希勒图山高约300多米，东西约1公里，南北约2公里。岩画散刻于山顶及近山巅的阳坡。岩画分布范围，东西约百米，南北约70余米。

岩画的内容极为丰富，以动物图像为最多，在67幅岩画中，各种动物占绝大多数，动物中有山羊、犬、盘羊、马、绵羊、虎、鹿、双峰驼等，有野生动物，也有家畜，而以后者居多。除此之外，还有动物岩画和骑羊、牧羊、犬和动物图案、赶驼和马、踏在岩石上的马，连体动物、虎和羊群、马·羊·虎、马蹄印、凹穴和动物、骑马人和羊、动物图案和符号、长嘶的马和驮货马、马和相叠压的动物、双首山羊、食

肉兽和马、山羊和鹿等画面。

希勒图山岩画与邻近岩画有很大一致性，动物图案较多，动物的组合千变万化，或连体、或缀连、或叠压，有些连接方式与鄂尔多斯青铜动物纹颇类似。岩画时代约在东周至西汉，个别画面可晚至西夏，应是北狄和匈奴作品，个别画面是党项人作品。

敖尤图山岩画。敖尤图山位于腾格里额里斯苏木特木乌拉嘎查境内，南距宁夏中卫县城30公里，其西半公里即为前文所述的毕其格图山。这是一座普通的小山，既不险峻也不奇特，山周围是草地和沙漠，然而就在这座低矮的孤山，却散刻着优美的岩画。

这里的岩画，以羊为最多，或单个存在，或多个成群，或与其他图像在一起。还有猎虎、双峰驼、奔马、骑牛、放牧、动物群、弓箭射动物和马、牛、连体动物等。

阿孜日格尔山岩画。在敖尤图山东约半公里，两山大小、形状、颜色和走势也基本一致。岩画内容有猎人和猎犬、奔犬、蝗虫、骑马人和动物、双首动物、鹿马、马·羊·犬、马群、牧羊·舞蹈·犬等。

关于敖尤图山和阿孜日格尔山岩画的时代，根据岩画的内容和风格，应是周代至汉代作品，个别作品是西夏或西夏之后的作品。

罕乌拉苏木庆格勒图嘎查艾日登哈拉和乌珠尔岩画。蒙语“艾日登哈拉”是汉语“黑宝山”之意，旧称三个井，因此地有三个井而得名。此地在吉兰泰盐池西北45公里。艾日登哈拉是一座黑山，山附近沙碛绵延，牧草稀疏，人烟稀少。岩画敲凿在高山之顶，分布面积南北约2.5公里，东西约1公里。岩画的题材内容多与畜牧业有关。有羚羊、马、骆驼、山羊、犬鹊雀、草原鹰、盘羊等动物、放牧、系尾舞者、盘肠等。其中列骑最常见，有骑马人押送猎物者，有押送驮货的骆驼，有送别众骑士者。盘肠是佛教的八宝之一，它具有蛇的盘绕之感，蕴含着长寿的寓意。

此外，在艾日登哈拉西北乌珠尔地方，也有一幅岩画，刻于一个沙岩的崖头，其中有一马，腹下有障泥，疑是北朝作品。

巴彦诺日公苏木西南岩画。巴彦诺日公苏木位于阿拉善左旗西部，在巴彦浩特北偏西100公里。岩画在该苏木之西约20多公里，分布范围约5公里见方。岩画分布于三个地点，均在查干敖包嘎查境内，2000年9月内蒙古画报社达楞曾考察过。2005年10月我考察了敖包图哈日和库伦陶勒盖两个地点，第三个地点未遑前去。这两个岩画地点的地形、地貌十分相似，相距约8公里。两个地点地形很奇特，地面没有高山，也没有丘陵，而是在平坦的草地上，布有一条条岩脉，各条岩脉蜿蜒曲折，伸向天际。岩脉高约6~10米，宽窄各异，约5~7米。岩脉上，布满或大或小的石块和立岩，石面光滑如砥，呈黑色，在阳光照耀下闪着亮光。岩脉下，蔓草茫茫，是当年狩猎、放牧的理想苑囿。

岩画散刻在岩脉石块上，但不是所有岩脉上都有岩画，岩画通常只刻在某些特有岩脉上。遥望一条条岩脉，宛如一道道长城，而上面的巨石块，骤然看去，又

宛如站着的哨兵，然而走近才清楚地看到，是在岩脉上布满的或大或小的石块，从下面一直堆到岩脉顶上。在我国这样的地形并不多见，只是在内蒙古达尔罕茂明安联合旗查干敖包苏木见到过，并且上面也刻有岩画，成为乌兰察布岩画的组成部分。

巴彦诺日公苏木境内岩脉上的岩画，是对这里古代游牧社会的写真，而野牲和狩猎场面极为罕见。岩画的内容有：骑马者、骑驼者、马镫、羊、马、北山羊、人面、弓箭、骆驼、"+"形符号、盘肠、大角羊……以各种各样的符号和骑马者为最常见。一般画面图像较少、画面较小，那种气势恢宏的由众多图像构成的大画面几乎不见。这种现象，似在暗示这里的岩画作画时代较晚，在中原已进入有文字的时代，在中国北方草原也已进入文明的门槛，北方草原文字也即将产生。

到目前为止，阿拉善左旗岩画的调查和研究尚处于起始阶段，尚难根据已发现的岩画对这一带的历史做全面了解。然而根据现有的岩画资料，对阿拉善左旗岩画可做大致的了解。

阿拉善左旗岩画是畜牧时代的岩画，岩画内容从多角度、多层面反映了游牧社会的经济生活、社会习俗和宗教信仰，亦即他们物质文化、精神文化，以及他们的审美观念。

从作画的时代上讲，这里的岩画经历过一个漫长的作画历程。早期岩画始自青铜时代至早期铁器时代，但这类作品较少，比如松鸡沟的神格面具岩画、查干撒拉的车辆岩画、毕其格图山四人群舞岩画、敖尤图山的抓虎和猎虎岩画、阿孜日格尔山的屈足鹿岩画、双鹤山人面沟的神格面具岩画、大井山的重圈岩画和神格面具岩画等。

阿拉善左旗地区的中期岩画，经历的时间长，作品也较多，其时代约自汉代、晋代，一直到唐宋，比如贺兰山西麓、毕其格图山、敖尤图山、阿孜日格尔山、希勒图山、双鹤山，多数岩画可归入这一时期。

晚期岩画，上自西夏，下至元明清，多为党项和蒙古族岩画。比如大井山的大部分岩画，查干撒拉的荷包岩画，艾日登哈拉岩画，都是属于晚期岩画。作画民族可以确定的有匈奴、突厥、党项、蒙古等民族。作画延续的时间长达3000多年。绽开在阿拉善左旗各地的岩画艺术之花，昭示了内蒙古西部地区的早期历史及其连续性的篇章，是一部刻在山石上的真实而形象的史书。

阿拉善左旗贺兰山的大井山蒙古族岩画

大井山位于阿拉善左旗东南，地属厢根达来苏木巴音潮格图嘎查，东南距宁夏青铜峡市35公里。这座山是贺兰山南半段，那里既不雄伟，也不峭立。然而，当我们于1995年考察这里的岩画时，却留下了深刻的印象：当我们走近大井山时，远远遥望，只见山体，宛如一个超大的门阙，雄伟而壮观，"门"西侧有一口井，井水甘洌、清澈。岩画散刻于"石门"两侧灰黑色山体表面，多数岩画的时代不太古



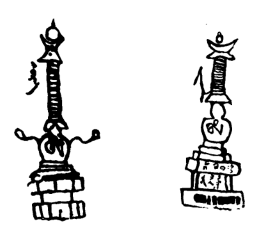


图 114 内蒙古阿拉善左旗厢根达来苏木大井山喇嘛塔岩画



图 115 内蒙古阿拉善左旗厢根达来苏木大井山动物、人面、钱纹岩画



图 116 内蒙古阿拉善左旗厢根达来苏木大井山螺、盘肠、卐符号岩画

老,是清代早期蒙古族作品,对蒙古族的历史,尤其是其宗教史,记下了浓重的一笔。

岩画的题材内容,既有宗教的,也有世俗的,从多个侧面反映了当时蒙古族的社会生活。

喇嘛塔岩画。有两座:其一,高0.57米、宽0.24米,须弥座,上为覆罐,塔左右各有飘带外扬,再上为十三天,塔顶有日月形,直插苍天;其二,高0.47米,宽0.18米,塔形基座呈须弥座,上为覆钵,再往上为十三天,顶端为日月之形。两塔雄伟壮观。

此外,还有几幅蒙古族岩画,富有浓郁的宗教意味:有卐、螺、十、盘肠、花、棋盘、日、月、图案、蒙古马,以及蒙文题字、藏文六字真言等。

反映社会生活,或基本反映社会生活的画面有一幅,画面高0.93米,宽0.75米,画面面向西,有双峰驼、马、羊、犬、鱼、钱纹、面具、螺、藏文六字真言等。还有一个前后有头的奇特动物,大约表示动物交配,有的马背上有柱状物,以示骑者,整个画面可能是个放牧场面。

无独有偶,见于阿拉善左旗大井山的蒙古族岩画,散见于内蒙古各地,比如苏尼特左旗呼和楚鲁、四子王旗、扎鲁特旗、乌海市桌子山阿塔盖沟、阿拉善右旗都发现有蒙古族岩画。另外,在蒙古国乌兰巴托附近也传来了蒙古族岩画的信息。从题材上讲,有反

映社会现实生活的世俗画，也有弘扬佛法、赞颂喇嘛教信仰的宗教岩画。

蒙古族岩画的风格奇特而多样，但多数是前代作品的仿制品。

悠远的历史、醇厚的文化：阿拉善右旗曼德拉山及其周边地区岩画

阿拉善右旗岩画多若繁星，而该旗东南部曼德拉山岩画是众多岩画中最明亮的一颗，它不但数量多，分布集中，而且画面也最优美。曼德拉山是蒙古语，汉语“升起来”之意。它位于孟根布拉格苏木克德呼都格嘎查境内，东北距苏木所在地约14公里。此山是雅布赖山之南约5公里一座孤山，远远望去，雄伟壮丽，拔地突起，山体东西3公里、南北5公里。山体四面为丰美的草原牧场。山体的威严壮丽与山周边的茫茫草原构成了一幅奇伟瑰丽的自然画卷，而曼德拉山恰似镶嵌在这幅巨画画面的一颗硕大无朋的璀璨明珠。

曼德拉山位于中国第三大沙漠巴丹吉林沙漠的东南，由此往西北约50公里即进入浩瀚无垠的沙海之中。此山东、西、南三面均有小河环绕，平时涓无滴水，夏秋山洪暴发时，山洪发作，水势凶猛。山西、山南有二级低山。在高山和二级低山上，布满一道道岩脉，其上黑石嶙峋，有大小不等的坚硬黑石块堆立于上，眺望宛如坍塌的古代长城，近观犹如一道道石垣。每道岩脉宽度相若，而长短不一，或长达一二公里，或短仅数十米。岩脉忽高忽低，忽宽忽窄，时断时续，宽度一般2~3米。曼德拉山岩画，就散刻在岩脉上的石块上。

曼德拉山岩画分布极为密集，在山前丘陵地和山顶一道道岩脉上到处都刻有岩画，它像盛开的花朵，布满条条岩脉，据不完全统计，现已发现岩画6000多幅，数量众多而分布又密集的岩画群为中国仅见，世界罕有！

1986年10月阿拉善右旗文物管理站和阿拉善盟文物站首次去曼德拉山考察岩画。1987年6~7月至1989年5月笔者和阿拉善右旗文物管理所组成岩画工作组，对曼德拉山及其附近进行考察登记、拍照和拓描，共在曼德拉山拓描岩画879幅。

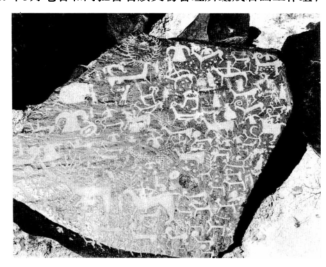


图117　内蒙古阿拉善右旗曼德拉山骑牧、魔法斑点、飞雁岩画

曼德拉山是平顶山，仅有一道道岩脉，岩画均敲凿在山顶岩脉上，我们按岩画所在地分别进行了记录和拓描。

山顶岩画可分六处：第一处地名苏更呼都格，位于山之西，是





图 118　内蒙古阿拉善右旗曼德拉山列骑与狩猎岩画

山前丘陵地；第二处，地名敖包图，在曼德山高山顶西部；第三处地名德尔布勒吉，在该山顶东北部；第四处，地名哈尔德勒，位于该山山顶西南；第五处，地名查干陶勒盖，在该山顶东南部低丘陵地区；第六处，地名乔吉，位于该山山顶北部，是此山最高处。

岩画的内容丰富多彩，占首位的是各种动物图像，有盘羊、岩羊、青羊、北山羊、绵羊、羚羊、黄羊、马、驴、骆驼、牛、鹿、牦牛、犬、狼、虎、豹、兔、狐狸、蛇、龟和飞禽，共计二十余种动物，以家畜居多。还有围猎、放牧、舞蹈、征战、天体、交媾、车轮、魔法斑点、帐篷、村落等等。从生产、生活、宗教信仰、天道观、意识形态各个侧面，反映了这个地区古代先民的历史概况。

曼德拉山岩画不是一种孤立的文化现象，围绕这座高山以及阿拉善右旗其他地区还有许多岩画地点与之相似。在曼德拉山之西有哈日德勒、苏海赛，该山之北有布敦苏海，该山之西南有夏拉玛，该山东北有阿日格楞台等岩画点，这些岩画点上的岩画，所反映的文化面貌，与曼德拉山岩画很相近。此外，在阿拉善右旗，还有许多岩画点，比如在雅布赖苏木东北约10公里的雅布赖山的洞窟岩画；该旗东部阿拉腾敖包苏木东北13公里的笔其格图山岩画；雅布赖山中纳仁高勒岩画；在该旗西北塔木素格布拉格苏木的海日罕山和布勒古图岩画；该旗北部笋布日苏木东南的东德日根岩画；该旗西南龙首山岩画。以上这些岩画点，虽距曼德拉山相隔较远，但多数地点的岩画与曼德拉山岩画相近，有的作画时代相近，有的作画民族一样，反映在岩画内容和风格上雷同。当然，各个岩画点是



图 119　内蒙古阿拉善右旗曼德拉山村落岩画

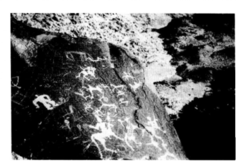


图 120　内蒙古阿拉善右旗曼德拉山群骑岩画

不会全部相同的，比如布布、纳仁高勒、阿日格楞台等地岩画就完全不同于曼德拉山岩画。

在阿拉善右旗无数考古遗存中，曼德拉山及其附近岩画占有重要地位，它揭开了曾在这里驻牧过的各氏族部落，各游牧民族遥远古代文化艺术的篇章，同时也提供了古代游牧人艺术的优美典范。岩画的题材常与这里古代居民的经济活动、自然环境和宗教信仰密切相关，是对人类的社会活动及其周围世界的生动记录。

野牲和家畜岩画。前文已提到，曼德拉山的岩画动物有二十余种，这些动物群落，与邻近的阿拉善左旗动物岩画、甘肃黑山和宁夏贺兰山动物岩画很相近，但比阴山和贺兰山岩画中的动物种类要少得多，尤其是其中的野牲岩画比阴山野牲岩画要少得多。这种不同，当与岩画时代不同有关，也或许暗示：曼德拉山及其周围是牧人作品，而阴山是猎人文化。

曼德拉山岩画野牲动物与阴山、乌兰察布草原、贺兰山等地野牲岩画相比，有以下几个特点：动物的种类少、数量少，说明曼德拉山岩画是畜牧时代岩画；早期野牲相对较多，越晚数量越少，而家畜岩画却越晚越多。



图 121　内蒙古阿拉善右旗曼德拉山狩猎、北山羊、列骑岩画

曼德拉山的家畜岩画，形象地展示了作画时代这个地区的家畜种类、放牧方式、生活年代以及畜种变化，可说是刻在岩石上的一部畜牧史；在畜种方面，双峰驼和山羊居多，绵羊较少，这种现象与当地自然环境密切相关；在放牧方式上，无论何种家畜，均以小群居多，这与牧场宽广而水草较差有关；放牧人多，几乎每个牧场均有牧人在场；家畜多而野牲少，放牧和骑者画面多，狩猎画面少，可见这是典型畜牧社会的图画。在自然环境方面，虽然后期可能是气候干旱、植被稀疏的荒漠景观，但在作画早期，这里是水丰草茂的原野，尤其是青铜时代至早期铁器时代，在当地自然条件较好的情况下，畜牧业得到长足发展。

狩猎。狩猎是曼德拉山岩画主要题材之一。从岩画看，单人猎占优势，而三五成群的围猎较少。见于岩画的多为骑马逐兽，弦满即发的情景。猎人或瞄准对面的野牲，或回首张弓，盘弓欲射。猎取的对象有盘羊、北山羊、羚羊、岩羊、虎、鹿、狼、野马、黄羊、野牛等。在各种狩猎场面中，有的着重表现狩猎行动；有的显示猎人的勇敢和娴熟的猎技，有的表现追逐野牲情况。



从画面看，狩猎的主要工具是弓箭，但其式样有较大区别，说明岩画的时代有很大不同。猎人行猎时，有时作伪装，头戴兽皮帽，臀下系兽尾，以便接近猎物。

从岩画看，在狩猎活动中，驼、马供猎人骑乘，犬、鹰是猎人行猎的助手，帮助猎人抓捕野兽和飞禽。

放牧·畜圈·栅栏岩画。 美国著名民族学家摩尔根对家畜业的发展做过恰当的历史估价，他说："家畜是至今所知所有其他财产种类的总和和更有价值的财产……拥有它们给予人类心灵以关于财富的最初的概念。"畜群的繁殖，不但可供给较充裕的乳肉食品，还可以提供超出自身消费的若干剩余品，成为财富积累的手段之一--和一个重要的生产部门。根据我国古史记载，夏代畜牧业是相当繁盛的，传说少康曾作过"牧正"和"庖正"的官，说明那时已有专门管理畜牧业和屠宰放牧的机构和专人。

曼德拉山及其附近的岩画，再现了我国古代北方草原畜牧业的最初情景及其发展轨迹。见于岩画中有众多的家畜形象、放牧场面、畜圈以及栅栏，有牧羊、牧马、牧驼、牧驼羊等场面，牧工或徒步随畜放牧，也有骑牧的，还有没有牧工，只有一群家畜采食，应是野牧场面。牧畜种类有马、牛、山羊、绵羊，犬是牲畜的守护者。放牧的方式有野牧，"满天星"、"一条鞭"三种放牧方式。

在曼德拉岩画中，有许多役使牲畜的情况，马、驼主要用于骑乘，也有用于驮货者。

见于曼德拉山的畜圈岩画是栅栏式的，即将多根木棍的下部埋入地下，然

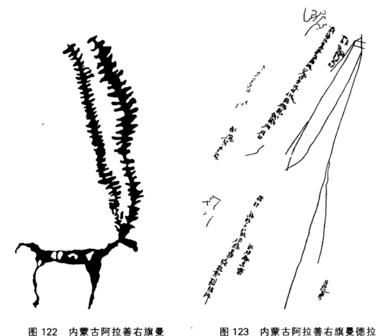


图 122 内蒙古阿拉善右旗曼德拉山鹿岩画

图 123 内蒙古阿拉善右旗曼德拉山幡和西夏文岩画



图 124　内蒙古阿拉善右旗曼德拉山交战场面



图 125　内蒙古阿拉善右旗塔木素格布拉格苏木驼群岩画

图 126　内蒙古阿拉善右旗布敦苏海赛双人舞岩画

图 127　内蒙古阿拉善右旗布敦苏海化妆独舞岩画

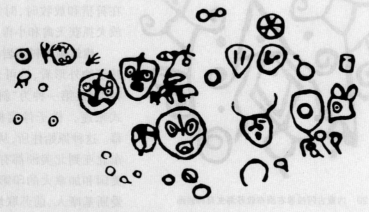


图 128　内蒙古阿拉善右旗孟根布拉格苏木神格面具

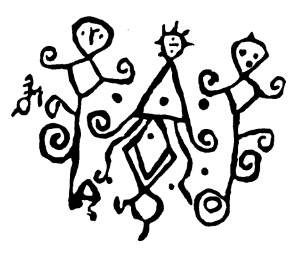


后加一根横棍，以供羊、驼过冬避寒之用，圈的使用，对牧场的固定化起着重要作用。

鹰与犬岩画。在曼德拉山岩画中，鹰与犬是常见的形象，由此使我想起了鄂温克人的《母鹿之歌》的唱词：

有一个人哪!
骑上一匹栗色的马，
领上一个花狗，
肩上带着三岁的鹰，
他的名字叫“候呼迪”墨尔根，
这个人的箭哪!
射中了我。
……①

这首鄂温克人的《母鹿之歌》所描绘的情景在曼德拉山及其周边地区的岩画中全部见到了。见于画面中的鹰、犬形象，就像《母鹿之歌》唱词描绘的那样，有不少画面中骑猎人或骑牧人领着犬、架着鹰，出现于狩猎和放牧的场面。从历史记载和辽代墓壁画知道，古代北方草原猎牧人的狩猎工具可分两类：一是动物工具；二是器械工具。所谓动物工具即指猎犬、猎鹰等；机械工具主要指弓箭、鹿哨、网等，这在曼德拉山岩画中得到体现。从画面看，猎犬是当地猎民必备狩猎工具，主要追踪捕杀受伤的野兽，可见《辽史·兴宗纪》关于“纵犬获虎”的记载是可信的。见于岩画中的猎鹰，主要用以捕杀天上大雁、水鸭之类的飞禽和野兔。猎牧民在狩猎和放牧时，时常纵鹰放犬抓获飞禽和小兽。


图129 内蒙古阿拉善右旗布敦苏海生育神岩画

建筑物与村落岩画。从建筑物外形看，约可分做两种类型：第一种为“斜人柱”式帐篷，样子像窝棚或天幕。这种原始住所，从北欧、东北亚到北美洲都有分布，美国和加拿大的印第安人、爱斯基摩人、前苏联埃文克

① 内蒙古自治区编辑组：《鄂温克族社会历史调查》，内蒙古人民出版社，1986年版。

人的帐幕,以及内蒙古呼伦贝尔盟鄂伦春族和鄂温克族的传统住宅“斜人柱”均与之相似。

第二种为塔式建筑,其样式犹如后世的塔形,其功能可能与宗教有关。

我国北方草原上蒙古族、哈萨克族、柯尔克孜族、塔吉克族所住的蒙古包,其原型可能是由曼德拉山“斜人柱”式帐篷演变而来的。

骑者·马具·马饰·马犬岩画。在曼德拉山及其周边岩画中,骑者的画面,无论数量上和画面宏大上,均居各种岩画之首,其数量约占全部岩画的半数以上,这说明骑者在这里至关重要。见于画面的有单骑、双骑、列骑、众骑,也有的与其他图像混刻在一起。以骑马者为主,但也有骑驼者、骑牛者、骑羊者和骑鹿者,还有骑虎者。一般所骑单一,但也有同一画面,或骑马、或骑驼、或骑其他什么动物。在一幅岩画中,有骑梅花鹿者,骑驼者和骑马者。在各种坐骑中,大都是当时社会存在的事实,但骑虎是不可能的,表现了人降伏虎的愿望。骑牛、鹿在古代是常见的。

在众多骑者岩画中,有骑猎、骑战、骑牧或出行,以骑牧居多。马、驼、鹿除供骑乘外,也用于驮货。

在骑者中,多数无马具,只有少数有鞍或鞍鞯,有的鞍、鞯备具。有的马具有镫,有的扬鞭或持鞭。有些马或驼系有缰绳,供骑者持握。对马的装饰有繁缨、缚尾。在蒙古人岩画中,有剽悍的披鬃马。

曼德拉山还有马术岩画,显示了远古居民娴熟的控马御辔技术。马术在我国古代称之为马会,又有弄马、戏马、解马、走解等多种别称。主要是从放牧与健身活动、军事活动和百戏杂技表演这三条渠道发展而来的。

曼德拉山岩画中众多的马和骑马人,以及众多的浩浩荡荡的列骑、众骑岩画,为深刻理解马在蒙古草原的作用提供了活生生的形象化资料。我国历代游牧民族,素有骑马民族之称,各个游牧民族依靠马的蹄、背建立了一个又一个草原帝国。

男女交媾与人脚印岩画。根据唯物主义观点,历史中的决定性因素,归根结底是直接的生产和再生产,但是生产本身又有两种:一方面是生活资料即食物、衣服、住房以及为此所必需的工具的生产;另一方面是人类自身的生产,即种的蕃衍。巴丹吉林的生殖崇拜岩画,生动地展现了远古居民生殖崇拜的心态和行为,这里既有对生活资料即食用的动物的再生产崇拜,又有对人类自身的再生产的崇拜。人的生殖崇拜,这里有男女交媾、生育神、圆圈(表示女阴)和人脚印等。见于岩画的圆圈应是女阴的象征,至少有一部分是女阴符号。英国学者卡特在《人类的性崇拜·神秘的圆圈》说:“人类最古老的一种生殖象征,便是一个简单的圆圈。它可能代表太阳,也可能是原始的玄牝的符号。无论如何,最古的庙宇,大多数是用圆形构成的。圆的一个隐文是‘无限’,它可以表示万物之始,也可以代表万物之终。中国有句成语,‘如环无端’,正可表示万有的无始无终、包罗万象的概



念。因此，圆倒成了母亲、女人，及‘地母’的征象。”又说：“拿圆形来作象征的古人，是否真正悟以这个我，固然很难说，可是他们总可见到生命与繁殖之源的太阳是圆的，这恰恰正是女性生殖器高悬天上最明显的征象。”还说：“我们不能说这是附会，因为我人常常见到俗人干脆画一个圆圈来表示女阴的事实。”这在其他地区岩画中也可见到。广西宁明花山一个头饰羽、腰佩长剑的正面舞人像，其胯下明显地画了一个大圆圈，在内蒙古阴山、乌兰察布岩画中，也有同样现象，都应视作对女阴的表示。Л.П.叶费明科在《原始社会》一书中认为这类圆圈是“性特征的完全清晰的反映”。除此之外，日本北海道富戈佩山洞中，也有许多用长圆形表示女阴，为的是祈愿多产增殖。由此观之，见于曼德拉山及其周边地区岩画中的以圆圈表示的女阴，不是寻常的圆圈，而是在此图形中积淀了一种神秘的欲望和思想，即与女性的性交、怀孕、生育、繁衍紧密联系的巫术观念，也表明曼德拉山地带的作画者仍保留着对母系社会生殖器崇拜的朦胧记忆。

见于曼德拉山的脚印岩画，在我国其他地区也有广泛分布，如在内蒙古、宁夏、台湾、福建等地，以及蒙古国岩画中都可见到。此种岩画蕴含着原始生殖崇拜的深刻含义。

在漫长的历史长河中，人类在很长时间，并不知晓男女交媾与生育的因果关系。起初人们认为女人所以能够生殖，不是男女性交的产物，后来“即使他们知道性交的作用，或者对性交有或多或少模糊的观念，他也绝不认为受胎实际上是取决于性交”[①]。原始人认为，妇女与图腾或神物发生一定接触之后才生育后代，如“华胥踏巨人迹而生伏羲”；“握登见大虹而生舜”；“女节接大星而生少昊”。周人姜嫄履大人迹而生后稷，是人所周知的传说。《诗·生民》云：“厥初生民，时维姜嫄，生民如何，克禋克祀，以弗无子，履帝牙敏歆，攸止攸介，载震载夙，载生载育，时为后稷。”大意是说，姜嫄向上帝祈祷，希望让她有个儿子，后因踩了大人(神)的脚印而怀孕，生下了周代的始祖后稷。闻一多解释说：“履迹乃祭祀仪式之一部分，疑即一种象征的舞蹈。所谓‘帝’实即代表上帝之神尸，神尸舞于前，姜嫄尾随其后，践神尸之迹而舞，其事可乐，故曰‘履帝武敏歆’，犹言与尸伴舞而心甚悦喜也。‘攸介攸止’，林义光读为愒，息也，至确。盖舞毕相携止息于幽闲之处，因而存孕也。”[②]《史记·周本纪》、《竹书纪年》、《宋书符瑞志》、《孝经钩命诀》有许多类似记载。从上面有关传说，见于曼德拉山等地脚印岩画，或许是为妇女求生育时践踏之用，或为氏族跳求生育舞蹈时提供的交感对象。

生育崇拜的现象是表现性，它的深层涵义是人类自身的生产问题，其直接生发于原始先民对于作为社会生产力的人的再生产的严重关切。

舞蹈岩画。散刻于阿拉善右旗许多岩画点，有独舞、双人舞、三人舞、群舞四

① [法]列维·布留尔：《原始思维》，商务印书馆，1980年版。

② 闻一多：《姜嫄履大人迹考·神话与神》，古典出版社，1957年版。

类，以独舞居多。不管哪一类舞蹈，都犹如正在演出的舞蹈戛然静止时的精彩特写，构成一幅幅富有浓郁民族色彩的舞蹈图画。从岩画反映情况看，舞蹈内容的表现形式主要是拟兽舞、巫舞、丰收舞三种。

巫师·巫师作法·斑点岩画。张光直先生在《中国古代史在世界史上的重要性》一文指出："中国古代文明中的一个重大观念，是把世界分成不同的层次，其中主要的便是'天'和'地'。不同层次之间的关系不是严密隔绝、彼此不相往来的。中国古代许多仪式、宗教思想和行为的很重要的任务，就是在这种世界的不同层次之间进行沟通。进行沟通的人物就是中国古代的巫、觋。从另一个角度看，中国古代文明是所谓萨满式的文明。这是中国古代文明最主要的一个特征。"[①]这里所指的主要是中原地区的情况，但是曼德拉山等地岩画证实，中国古代北方草原也不例外。古代生活在阿拉善草原上的猎牧人，他们的世界观也是把世界分成天、地、人、神等不同层次，负责不同层次沟通的是巫师，即相当于民族学上的萨满。曼德拉山岩画有多次巫师形象出现，作舞蹈状、祈祷状，或故作姿态，作呼喊之态。巫师通过以上活动以完成沟通"天人之际"的职司。

魔法是原始宗教中一项主要表现形式。它是一套歪曲的、虚妄的信念，相信自然界中普遍存在着或可能存在着不可见的联系和影响。"在这种信念的基础上，产生了各种各样的关于个别物体及现象之相互联系、关于现象之起因、关于超自然力等等的虚妄的概念。在这种信念的基础上，原始人相信，只要采用相应的方法和手段，就有可能按自己的意愿或循着自己所希冀的方向去影响自然或影响他人。"[②]在寻求相当的手段时，人们主要地采取了独特的类比方法。比如，为了祈雨，人们洒水；为了增加收成，妇女们披散开自己的头发。见于曼德拉山的岩画斑点，骤然看去，颇如一片羊、马或牛群，凿刻此种岩画，希冀牲畜成群、牧业丰收，是很明显的。古代的猎牧民，完全相信魔法的效验，在自以为是的无知中，他们对魔法的信心是坚定不移的。同样，也坚定地相信施用于各种场合、各种目的的魔法效力。见于曼德拉山岩画中的斑点，在蒙古国多个岩画点以及俄国黑龙江左畔岩画中都见到过，可见这种斑点魔法曾流行于蒙古高原。有人说："野蛮艺术一半是巫术的魔法。"这个特点在曼德拉山等地岩画中是存在的。见于曼德拉山岩画中的祭祀、神像、巫术、法器、工具、施展魔法等都是巫教的产物。

手形和蹄印岩画。手形岩画是遍布全世界的一种古老的文化现象，关于它的含义学者中颇有争议，但不管怎么看，手形道出了人类之手的巨大作用。蹄印岩画更是一种普遍存在的岩画题材，凿刻此种岩画，与古人增殖的动物的思想有关，同时根据古人局部可以代表整体的思维方式，为的是表现财富和增加更多的财富。

① 张光直：《考古学专题六讲》，文物出版社，1986年版。

② 〔苏联〕柯斯文：《原始文化史纲》，人民出版社，1956年版。



斗殴与交战岩画。见于曼德拉山岩画中的佩刀人、交战、骑战、武士射人等，证明这里在古代部落之间也存在过冲突和战争。这是一种文化现象。在原始社会及其后各个历史阶段中，氏族与氏族、部落与部落、民族与民族间战争与和平总是交替出现的。“但在一方面，对有些民族来讲，他们根本不可能想像和平状态的可能性，在他们的观念中，和平简直等于把敌人纳入人类范畴，依照他们的定义，虽然被排斥的部落可能与他们的种族和文化相同，但他们仍不能算人。另一方面，对某一民族来说，要想象一种战争状况的可能性，也恰是不可的……”[①]远古部落间的战争虽是一种普遍现象，但各个地区的情况也不是完全相同的模式。在人类历史上，战争时有发生，原因是多方面的，或因争夺水草；或是为了复仇；或是为了抓俘虏获得祭物。见于曼德拉山的战争岩画，大约也是上面的原因造成的，岩画图像反映了当时社会存在的战争事实。

自然景物岩画。此类岩画较少，见于曼德拉岩画有山洞、花草、树等画面。花草岩画是元代之后蒙古族岩画，山洞较模糊，洞口有猎人的活动。树岩画是萨满文化的典型题材。树是我国古代巫师沟通天地时所用工具，为萨满文化中所常见的所谓“世界之树”或“宇宙之树”。

符号岩画。见于曼德拉山及其周边地区的岩画符号，数量多，种类繁多，有的单独存在，有的与其他图像共处同一画面。其样式有Δ、⊕、X、ℒ、O、◊、8、⊙、□、⊥、ヨ、∩、)、∇等44种之多。符号，如果从肯定艺术的本质是传达的一种形式这一前提出发的，那么符号应是对客观事物的一种定型或不定型模写的简化。它之所以不被人们知道它原来凭借的对象，那是由于其形象进一步发展后，它的形变已达到与实物原型无法对照的地步了。也就是说，符号是对世间实物形体变形和抽象的产物，人类的文化，可以说是符号的累积，越是文明的社会，所用的符号便越多。古人利用符号表现了无数的实物，在文字产生前，它往往起着文字的作用，但它仍没有跟语言结合，所以它不是文字，仅代表某种思想或帮助记忆。

曼德拉山岩画的题材内容尽管复杂繁多，但归纳起来，岩画母题分类约可分作四类：

生活类母题包括有：野牲、家畜、狩猎、放牧、骑者、人像、驮货、帐篷、村落、车轮、器具、战争、斗殴、植物、天体、衣服、自然物、飞禽等。

生育类母题：女阴、男女交媾、生育神、人脚印等。

心态类母题：舞蹈、手印、巫师、斑点、神格面具、祈祷、庙宇、太阳神、厌胜钱形、乌力吉图案、蹄印等。

符号类母题：动物符号、图案化人形、毡帐符号、几何图形符号及其他符号等。

通过上面对曼德拉山及其周边地区岩画内容的确定，为探索这里岩画的社

① 〔美〕露丝·本尼迪克：《文化模式》，华夏出版社，1987年版。

会功能找到了依据。据初步分析，约可分为七种社会功能：巫师、萨满和喇嘛等神职人物宗教活动的遗迹；模拟巫术的产物；传授知道的记事画；表达宗教感情的神图像；媚神娱人的舞蹈杂技图画；寄托人畜兴旺目的的生殖崇拜图画和后世猎牧民对原先岩画的崇拜。

曼德拉山及其周边地区岩画，是记录当地古代社会形态的一部形象化“史书”，它展现了这个地区古代猎牧民的生产方式、经济生活居住条件、交通状况、艺术水平、宗教信仰和心理状态，通过岩画可以把已经消亡了的社会形态再重建起来。

首先，通过放牧、狩猎、畜圈、鹰犬、家畜、帐篷、村落等一幅幅画面，及其构成的综合体，并将这些画面联系起来，便可以据以构想或重建古代曼德拉山地区畜牧业的经营方式及其演变过程。从岩画知道，这个地区一开始并非是单一畜牧业，而是狩猎、畜牧兼而有之，以后才以畜牧业为主，但即使到发达的畜牧业社会，狩猎业仍不失为一种重要的辅助经济部门。

其次，从画面看，曼德拉山一带，甚至更大范围的畜牧业经营方式不是一成不变的，而是不断变化着。画面上展现了一幅幅古代牧民“今日行而明日留，逐水草便畜牧”的草原游牧畜牧为主的生活情景，但草原畜牧业的早期与后期是有明显区别的。早期(约在青铜时代至早期铁器时代)的经济方式，应是牲畜私有，草牧场公有，氏族成员屯营在一起而游牧的集体经营方式，这种经营方式，与后来蒙古族的“古列延”放牧方式是同一种模式。[①]这在曼德拉山帐篷村落岩画看得很清楚。后期(历史时期)是一家一户或少数几户人家在一起屯营，在某一公共牧地上放牧的一定数量、规模较小的牲畜的个体经营方式，与历史上蒙古族“阿寅勒”经营方式相类似。

在交通方面，虽有车轮岩画，但无车形岩画，看来车辆在这里并不是主要交通工具，马、驼是主要交通工具，利用马、驼的脚力和背力，发展畜牧经济，互通商业信息。

岩画反映了古代牧民的宗教信仰和心理状态。牧民信奉原始宗教，有生殖崇拜、神祇崇拜、自然崇拜等形式，通过舞蹈、祭祀、祈祷、巫师作法和魔法以实现宗教在社会生活中的作用。

总之，曼德拉山及其周边地区的岩画，是反映这个地区古代社会的一面镜子，是揭示历代在此居住的古老居民社会生活的特殊聚光点。数千年来，在今日看来十分荒凉的曼德拉山一带地区，有许多部落、民族交替出现过。这里流行过匈奴、月氏、羌人、突厥、党项、蒙古等族的语言，也流行过突厥文、西夏文、藏文、蒙文等多种民族的文字。这里是许多激烈事件、战争、部落迁徙的进行地，这是畜

①“古列延”是一种游牧方式，“毡帐数面，列成环形，氏族长老的毡帐居于中央”。B.I.长得：《蒙古统治时期的俄国史略》上册，科学出版社。



牧业文明的发祥地之一。

曼德拉山及其附近地区的岩画，是在漫长的历史岁月中逐渐形成的，它分属于几个不同的历史时代。

第1期。新石器时代至青铜时代。曼德拉山及其周边地区某些动物岩画，若与邻近地区各遗址出土的象生类母题进行比较，就会出人意料地发现，有些动物岩画与彩陶上象生类母题，在动物种类、形象和风格上有惊人的一致性。这种现象，或许暗示彼此间在时代上的一致性，这部分岩画大都已模糊，据此，这里应有新石器时代作品。另外，在岩画中有些符号，如十字、三角、齿形、网格纹、圆圈、圈点、波纹、回纹、菱形等，与甘肃、青海地区新石器时代彩陶图案中某些几何形母题较相似。因此两者间可能存在某些关系，甚至可以说，在时代上相近。

见于曼德拉山岩画中的骑者岩画，分属于不同的历史时期，其最早者也可归到青铜时代。帐篷、斑点、村落和交媾岩画，也可归入这个时期。

车轮岩画的时代可至青铜时代，但它的下限或许可以到早期铁器时代。

第2期。早期铁器时代(约战国至两汉，或更晚)岩画。多骑者题材，有单骑、列骑和众骑。岩画的作者应是月氏、羌和匈奴人。

第3期。北朝至西夏。最引人注目的是带鞍具的马和骑马人岩画，是柔然、突厥、回纥、吐蕃、党项人的作品。

第4期。元至清代蒙古族作品。有盘肠、各种图案、靴子等。

总之，曼德拉山及其周边地区的岩画，是在特定的地域、自然环境，并在一定的时代和特有的民族中形成的艺术，有它自己的个性，但是，它是北方草原地带岩画中的一部分，与周边地区的岩画存在着密切关系，在题材内容上和艺术特色上都受着四周岩画的影响和制约。

来自雅布赖山洞窟中最早的艺术震撼

沿雅布赖山南麓东北走去，行约5公里，北折进入雅布赖山沙枣沟，顺沟行约5公里，在沟右边高山巅有一座花岗岩石丛，远远即可望见。据当地羊倌说，这座花岗岩石丛下面石洞内有手掌之形印于石壁。走到这座山之下，清风阵阵，鸟语花香，水溪之旁的杏林，正值吐萼扬华，好一派世外桃源。我们稍作喘息，便开始爬山，向有手形的山洞进发。经过许多险阻，终于爬到山顶花岗岩石丛处。其旁住着一位甘肃山丹县籍的王姓汉人，家西泉水叮咚，经年不涸。手印岩画在这家房子东北方花岗岩岩厦石壁上，进深1.5米左右，只有一幅岩画，面积高0.70米，宽1.14米。共有10个手印，呈土红色，系用赭石研磨成粉末，加入黏合剂，再加水，做成浆液，然后将化成溶液的颜料，装入吹管。其后将手掌紧贴石壁，而后用嘴吹装满溶液颜料的管子，溶液点落到贴着手掌的石壁，待吹毕，将手移去，这样手掌岩画便印于石壁上。从颜色斑痕看，原来约有15个手印形。其中有一手形为四指，可能与远古人类断指的古俗有关。

雅布赖山第二处洞窟手形岩画。位于孟根布拉格苏木纳仁高勒上游北畔哈日木都图地方，那里也是一处洞窟，手形岩画位于洞内顶上。该岩洞在沟边山脚下，洞口向南，由洞口往里呈斜坡状，越往里越高，进深约20米，洞宽约8米。洞前约10米一巨石，石下有洞，洞顶和石壁有烟熏痕迹，曾有人居住过。



图130　内蒙古阿拉善右旗纳仁高勒哈日木都图洞窟顶部手形岩画

洞窟岩画有三幅。这三幅岩画有一个显著特点，就是手指短，掌部长，与今日正常手掌有别，这种不同是喷吹后的手形又用颜色描绘所致。类似情况在甘肃嘉峪关也出现过。可见当时制作手形并不只是使用一种方法，除喷吹法之外，还对手形进行加工描绘。这种离开"手形"而进行的有意识的描绘，是原始人类在向图绘造型艺术上跨出了关键的一步。

第三处在孟根布拉格苏木西北约40公里的乌克日楚鲁图高勒西畔山腰，那里有一特大的山石，石上有一朝东的花岗岩风蚀洞，进深约8米，高2米许，岩画位于这个风蚀洞内的石壁上。面积高0.96米、宽1.80米，由于历年的风蚀，多数手印形已模糊不清，只有7个手印形尚依稀可辨，呈红色，用红色颜料加黏合剂，化作溶液装入骨管，再用口吹喷而成。除手印外，还有四个色斑块，呈长条形。

雅布赖山这三处洞窟手形岩画不是一种孤立的文化现象，在距此不远的甘肃省嘉峪关曾发现有旧石器时代手形石，但与嘉峪关手形石有关。嘉峪关手形本身呈米黄色，而石块固有色为青色，雅布赖洞窟中的手形系直接将手按于石壁吹喷而成，嘉峪关手形制作过程可能出现两种情况：(1)手上先涂以米黄色，按于石面后，再在手周围布以红色；(2)手掌部不带任何颜色，按于石面后，周围布以红色，手形印好后，再在手形内填以米黄色。

雅布赖洞窟手形岩画与欧洲旧石器时代洞窟岩画更接近一些。手形岩画曾在世界的许多地方有所发现，而且延续过漫长的历史时代。早期的手形岩画，在法国的柏梅尔、西班牙的卡斯梯里奥、澳大利亚的托马汉克等原始洞窟中都发现过，而且与这里的手形岩画，无论就制作方法和作画环境都十分类似。比如见于乌克日楚鲁图高勒西畔手印形之旁的色斑块，在西班牙卡斯梯里奥手形岩画中也可以见到。据考古学家测定，这些手形为旧石器时代晚期的奥瑞纳文化初期作品，并认为它的产生年代比最古老的动物画还要早。前苏联考古学家E.诺夫戈罗



多娃在《蒙古的古代艺术》一书指出："考古学者们在考证大型岩画产生的年代时认为，最古老的岩画是用赭石刻绘的壁龛中的岩画。"见于雅布赖山壁龛和洞窟中的岩画，正是用赭石粉末做颜料，并以管状物在石壁龛上吹成的。类似的颜料画面，在蒙古国科布多省辉特—青格尔洞穴也见到过。因此，在《世界大系美术全集》等大型图册上，将手形列于原始绘画艺术之先，是有道理的。雅布赖颜料手形岩画，就其表现形式和特征，与国外手形岩画比较，具有相同的时代特征。

雅布赖山洞窟手形岩画与世界各地旧石器时代洞窟中的手形岩画手形有四指者也有半指者，手指有时分不开，这种情况与法国比利牛斯山区加加洞窟中的手形极其相似。在加加洞窟中的属于奥瑞纳文化期的众多手掌印，手指也是分不开的，许多手指印的轮廓并不完全，看上去就像指节处被砍掉的那样，这可能和某种宗教仪式有关。[①]与此相似，新几内亚与印度尼西亚西伊里安中部的巴布亚族在举行葬礼之时，有一种荒诞而又严酷的风俗，就是为了对一个死去的男人表示哀悼，需要砍掉死者亲属中的一个姑娘左手的半个手指头。如果不这样做，根据巴布亚族人的观念，死者的灵魂就可能作怪。因此村中许多妇女的左手都缺一个或几个手指。此种奇怪的宗教信仰当然也可能在原始社会中发生。雅布赖山洞窟岩画与相距遥远的比利牛斯山加加洞窟岩画的雷同，不仅说明两地在习俗上有某些一致，同时也可能在时代上是相近的。在雅布赖山洞窟手形岩画中的斑块，也见于西班牙卡斯梯里奥洞窟手形岩画中。

在距雅布赖山洞窟岩画不远的地方，阿拉善右旗的文物考古工作者发现过旧石器，这就表明在这里发现的旧石器时代手印岩画并非偶然的了。

在洞窟中发现手形岩画，以前只限于国外，雅布赖山洞窟中发现手形岩画在我国尚属首次，它的发现，不但为我国手形的研究和史前文化艺术的考究提供了可贵的实物资料，而且对世界手形的研究也具有一定的意义。

正因为如此，1995年4月联合国教科文组织在巴黎召开的"中亚岩画学术讨论会议"上，当笔者谈及雅布赖山洞窟发现旧石器时代手形岩画时，引起了与会者的极大兴趣。不过这里手形岩画时代的最后确定，还有待于对它进行碳14的测试。

雅布赖山洞窟手形岩画，又一次显示了远古人类对于手的重视和崇拜，因为手是人的重要劳动器官，人靠双手制造了第一件生产工具，对于人最终脱离动物界而成为严格意义上的人起了关键性的作用。同时手形岩画，是人类最早的造型艺术，人类的艺术滥觞于手形岩画。雅布赖山洞窟手形岩画开启了中国岩画艺术的最早篇章。

① 朱狄：《艺术的起源》，中国社会科学出版社，1982年版。

戈壁深处凸显的文明之花——额济纳旗嘎顺扎德盖岩画

20世纪80年代末，额济纳旗文物普查队在旗府所在地达来呼布镇之东约180公里处、温图高勒苏木嘎顺扎德盖地区，在干涸的旧河道发现岩画群五个地点。这里位于该旗东北部，北距蒙古国与中国边界相交处约40多公里，这里海拔1269米。一个人来到这里，不啻走进了一个陌生的星球：举目遥望，沙漠戈壁直连天边，是巴丹吉林沙漠飞舞的地方，到处满目荒凉，没有植物，没有动物，没有有生命的东西……空空荡荡，什么都没有。如果要在这里举出有的东西，那就是一年四年不停的大风及其发出的狂鸣声，这就是这个拒绝生命的地方的一切……

在这个一无所有的世界里，我们的文物工作者，不企望得到什么，也不可能得到什么。然而，奇迹出现了，做梦也想不到的事发生了，文物工作者竟在干枯的河道两旁，发现五个岩画点，并且较规律地分布着。一幅幅形象而生动的画面，凿刻于沉积页岩层结构的倾斜岩层垂直面上。岩画图像以骆驼、马、骑驼、骑马、野山羊和类人形为主，此外，还有符号、标记、徽号、马靴、手印、足迹、鹿、马、牛、鸟、蛇等图像。[①]倘若将这些图像放在一起，不啻是对作画时代社会生活、意识形态、审美意识、部落迁徙的生动描绘。

然而，自作画时起，几千年过去了，由岩画所显示的一切文明都不见了，自然环境的变迁，吞噬了人类创造的一切文明。创造文明的古人也被驱赶到异域他乡。这里的绿洲不见了，河中甘洌的清水干涸了，人与动物统统被严酷的大自然赶走了。自然环境的变迁，与大气环流有关，也与人类不科学地利用自然物有关，即在生态极度脆弱的地方，牲畜过度采食、破坏草原，也会促使草场沙化、退化。

嘎顺扎德盖岩画，根据岩画的题材内容和作画风格，作画时代当在早期铁器时代，约战国至汉代。这里农牧业的衰败期约在北朝及其之后。因此，现在这里的自然环境，当是北朝之后逐渐形成的。[②]

桌子山召烧沟岩画与古人的太阳情结

天空，由于它的无边无际的无限性，它的永续不断存在，它的神奇妙异的发光体，特别易于使人的心灵联想起关于崇高、无比威严、至高无上的主宰和神秘力量的观念。天空使人产生一种神灵显现的感情。太阳作为天空"神奇妙异的发光体"，更是天空"神灵显现"的中心，单就它的形状，在文化未开的古代，就必然引起人们对它的崇敬和崇拜，何况它能给人带来光明和温暖，并能使万物滋长，因此，它又与生殖崇拜联系在一起。正因如此，远古先民差不多都存在过太阳崇拜，唯因崇拜，故先民们又创造了太阳神加以崇拜。但太阳神的形态如何？人们怎

① 包巴特尔：《额济纳绿洲又添新景》，《嘎顺扎德盖岩画跻身中国岩画长廊》，阿拉善报，1988-1-27。
② 盖山林、盖志毅：《文明消失的现代启悟》，内蒙古大学出版社，2002年版。



样去崇拜?由于考古资料所限,人们对它的认识,还是迷茫的。内蒙古桌子山召烧沟等地发现的大批太阳神岩画,使人们对太阳神及太阳神崇拜大彻大悟,不再迷茫费解了。

桌子山位于内蒙古乌海市东部,山脉主体呈南北走向,主峰海拔高度2149.4米,山长约75公里,东与内蒙古鄂尔多斯高原接壤,西距黄河约20公里。桌子山山势雄伟,峰峦迭起,巍峨壮观。因其主峰山顶平坦,远眺似桌子状,故得桌子山之名。

在桌子山的崇山沟壑中,古代是水丰草茂的地方,历史上的游牧民族匈奴、鲜卑、突厥、回纥(鹘)、党项、蒙古等都曾交替在这里驻牧,繁衍生息,创造过在当时世界上堪称先进的古代文明。漫长的岁月虽已逝去,而磨刻在山边沟畔石灰岩盘石和悬崖峭壁的精美岩画却依然存留,它在向世人叙述着昨天的沧桑巨变和曾发生在这里的历史,至今仍在震撼着求知者的心扉。

桌子山岩画分布在山西侧各山口的石壁或盘石上,从北至南依次是毛尔沟、苦菜沟、苏白音后沟、苏白音沟、召烧沟、长虹沟、雀儿沟,以及附近的山地岩石上。

桌子山岩画的题材内容有神格面具、足印、人形、骑者出猎、动物、符号等,但主要是神格面具,尤以召烧沟边岩盘上的太阳神岩画最有代表性。

召烧沟岩画,位于乌海市海勃湾区的东南。1979年至1980年笔者曾前后三次前往考察,并记录、拍摄、拓描了那里的岩画,集中发表在《阴山岩画》一书的附录中。当我第一次步入刻满石灰岩岩盘的太阳神岩画时,真把我惊呆了。幅幅太阳神岩画,布满在20米见方的岩盘上,个个图像时隐时现,又若隐若现。每当旭日东升或夕阳西沉时,平时看不见的图像,在阳光平射下,也会显现出它的身影。使人始料不及的是,一次在万籁俱寂的黑夜,我与当地牧民秦福喜提着灯笼去观岩画,平时踪影不见的图像,竟一起呈现了出来,只见岩画上,密密麻麻地布满了奇形怪状的太阳神图像及其他图形,恍如进入了一个陌生的世界。

乌海市召烧沟岩畔上的太阳神岩画,分布范围约2500平方米,一般磨刻在山口,迎向东方;大都成群分布,构成规模宏大的群体,单个存在较少见;形体大,制作认真;面部五官备具,有喜怒哀乐的表情,或笑容可掬,或盛怒,或作常态;在面像上或图像间,常伴随有星、月等天体形象;悉作正面形,面向着观众;头形轮廓外,有向四面八方射出的光芒,有的环头一周,有的仅限于头顶;面容庄严肃穆,给人以神圣之感。根据其形象,应即头戴光冠的太阳神形象。捷克学者赫罗兹尼在《西亚、印度和克里特上古史》中说:"亚述一巴比伦尼亚文学之亚勾(ag′û)起源于苏美尔文字之'ag′ a',意为'王冠'。还有一个神,其名字是亚勾(ag′û)我把它解释为太阳的光冠之神……印度的米提拉神也是一个太阳光冠之神。"[①]见于召烧

①〔捷克〕赫罗兹尼:《西亚、印度和克里特上古史》,251页,三联出版社,1958年版。

沟盘石上的那种头戴光冠之神像，应即“亚勾”之类的太阳神像。

见于召烧沟盘石上的太阳神，既具自然物(太阳射线)成分，又含有人(人的头面)的因子，即人的正面形象+太阳的光辉=太阳神。这种将人物化、将物人化的特点，起源于遥远的古代，是远古人类世界本质模糊认识的表现。太阳神的光线，在其开始阶段，与其说出于装饰的需要，毋宁说是对自然物(太阳)的再现，因为太阳有光芒四射的光径作为太阳神化了的太阳神，自然也应当模仿太阳的形象。同时，又由于对太阳神的人格化，而赋予它以人的特征——人面及其喜怒哀乐的表情。只是到了后来，以太阳为图腾的氏族部落的首领，才戴上既具太阳射线性质又有审美观念的太阳光冠。

见于召烧沟岩画上的太阳神岩画的形象，是一定历史时期的产物。资料显示，最早的太阳神完全取自太阳的自然形态；到第二阶段，是人面加太阳的光冠，如召烧沟太阳神的形象；到第三阶段，进而采取人形加太阳的光冠，以表现人为主，人或在太阳的光圈内，或人的头顶上有太阳，或人手中握有太阳等。但无论如何变，万变不离其宗，都离不开太阳和人两种因素。太阳神形态的变化，是与社会生产力的发展水平、人的阶段的自我认知分不开的。在荒远的古代，人处于百兽包围之中，那时的太阳神全取太阳形象；其后，随着生产力的提高，人支配自然能力的增强，太阳神的形象才是半太阳形、半人面形；最后才完全采用人的形象。

青铜时代，是我国也是世界太阳神崇拜的炽烈时代，召烧沟太阳神岩画也大约磨刻于这个时代及其之前。我国的太阳神崇拜，在神话和古史传说也得到反映。发祥于渤海西岸的东方夷人集群主要以鸟为图腾，普遍流行太阳崇拜。伏羲的本名溥曦就是一个太阳神，其他如太皓、帝俊、重华、高阳等，本来也都是中国古代太阳神的尊号，后来才作为人君的名号。东夷另一太阳系的领袖太皞和少皞，也是太阳神的尊号。皞字从“白”，“白”义为光明，本闪光之“圆日”。皞字又作昊，从日从天，义亦“光明”，“天”字原意是正面而立的“大”人，因此，“昊”字就是头上有太阳或冠戴太阳王冠的大人。

古金文中的皇字，与头戴光冠的人面形太阳神岩画的形象极其类似。著名学者王国维说，皇字金文像日光放射之形。[①]从皇字的初形看，金文其上形作[illegible]等，简直可以说是岩画太阳神的简化：其中皇字上面的“↓”或“川”显然是头形轮廓，里面的“一”表示人面上的五官。皇字下形之土，应表示双臂平伸、两腿作最大限度叉开的人形。后来，随着阶级之分化的形成，头戴太阳光冠，遂为王者所专有，这时的“皇”字下加“王”字，只有太阳图腾的氏族部落酋长、军事首领、王者才有资格戴太阳光冠。这些首脑人物，自称太阳的子孙，并假借太阳的旨意向庶民发号施令。到这时，“皇”或“太阳神”已不再是自然物的人格化与人的物化的综合

① 刘盼遂：《说文练习笔记》。



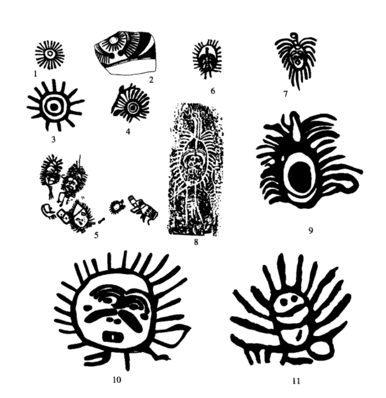


图 131　各地太阳纹与内蒙古乌海召烧沟太阳神岩画
1、3　连云港将军崖太阳岩画
2　郑州大河新石器时代遗址彩陶上的太阳纹
4　阴山太阳岩画
5–11　乌海召烧沟太阳神岩画

体。到这时,代表太阳神的皇字由下面加“土”而改作“王”,这是阶级社会阶级烙印的反映。

中原华夏诸族略如上述,古代北方游牧民族也普遍崇拜太阳神,并且有过之而无不及。比如,匈奴单于自称是“天地所生,日月所置”,与太阳、月亮有着亲戚关系。因此,“单于朝出营拜日之始生,夕拜月”。匈奴撑犁孤涂单于,就是天的儿子单于之意。

头戴太阳光冠的召烧沟太阳神岩画,并不是一种孤立的现象,此外,在江苏连云港将军崖岩画,内蒙古阴山岩画,宁夏贺兰山岩画,都有太阳神岩画,这些刻在岩画石上的资料,可以把已经消失了的我国太阳神崇拜时代的历史再重现出来。从中可以看出太阳神崇拜在原始宗教中的地位,以及太阳神崇拜对我国青铜时代及其之前的历史深远影响。

桌子山召烧沟太阳神岩画处,在作画时代是一片圣地,敬祭太阳神的大规模活动就在这里举行。在这里岩画密集处之旁,有一个土丘,现高约六七米,骤然看去,像是一个自然生成的土丘,然而驻足细察,它却坐落在石炭岩之上,可见它是

人工堆积起的祭坛。缅怀当年的生民，一定在部落酋长的率领下，围绕祭坛载歌载舞，向太阳神致祭。

太阳与人类早就结下了不解之缘，世界各国各民族差不多都经历过太阳崇拜的历史时期，印第安人的太阳情结就是一例。秘鲁是印第安人古代文明的三大圣地之一，这里的印第安人特别崇拜太阳神，认为世间万物都是这个“造物主”所恩赐。相传在太古时代，印第安人过着狩猎和采集的生活，是太阳神把金犁和种子赐给了他们。他们用金犁开垦了沉睡的大地，播下种子，长出五谷。古代印加人，就是“太阳的子孙”之意，他们认为，太阳是一只“燃烧的火鹰”。于是他们就在安第斯山上竖起一座“拴日石柱”，渴望永远把这只火鹰留在天上。印第安人的太阳情结在生活中多有表现，从服饰、用具到各种艺术品，太阳神的图案比比皆是。见于印第安人的太阳情结，根据召烧沟盘石上太阳神的形象推测，在青铜时代及其之前，在今桌子山一带是否也有过类似秘鲁那样的太阳神崇拜呢？



第四章　山西、宁夏、甘肃岩画

第一节　山西岩画

山西吉县柿子滩古老岩画的秘密

山西省吉县柿子滩防风崖岩画，位于山西吕梁山山脉南端，在吉县"壶口瀑布"下游30公里处的黄河、州川河汇合处，这里是州川河北岸一片较开阔的台地之上，面积约1平方公里左右。在柿子滩防风崖的西、北、东三面悉为险峻的高山，又有黄河深谷在此由北而南，与外部天然隔绝，形成一个由河流、山脉等屏障围合而成的安全空间。这里避风向阳，故这里有"防风崖"之称。防风崖的小环境非常优越：濒临水源丰富的河流，植被丰富的山谷，气候温暖、湿润。我们到防风崖，虽时值11月，但柿树林上的红柿子，依然可见，我顺手摘下一颗，食之，甜涩交加，野味津津。这种安全、隐秘、避风的自然环境，是远古人类生存的理想苑囿。

柿子滩防风崖，虽然没有天然洞穴，但在滩地西端向阳避风之处，却有一片突出于山体形成的岩厦，可供原始人类在下面栖身居住。

1980年山西省的文物考古工作者，在吉县西南防风崖裸露的二叠系黄绿色岩厦下，发现一处红褐涂画痕迹，画迹因风蚀而大都脱落。1992年当我们到此考察时，画迹因风蚀而多数脱落，可清晰辨识者，仅有两幅。其一，是一双臂向上折举的女性，两个硕大的乳房下垂，开叉的袋状腿内弯，头顶有饰物，作倒八字形，两耳有圆球状饰物。上方有7个，下有6个象征生殖寓意的圆形斑点。这些斑点，从形状看，颇类青蛙生下的小籽，青蛙的生育能力在遥远的古代就被古人发现了，涂画这些圆点，大约与促进人的生育能力有关。其二，人兽组成的图案形，正中为

人形，四肢向外张扬，裸露着女阴，其下有象征生育能力极强的10个小圆点，左右两边有动物欲交配，以加强这幅岩画生殖意识的主题思想。这两幅岩画的内容，都反映了当时人们炽烈的生育欲望。

关于岩画的绘制年代，根据阎金铸的意见是旧石器时代晚期的作品，他说："根据对岩画所在地防风崖前柿子滩阶地试掘后已获得的出土文化遗物和地层、化石诸情况推断，大致应在旧石器时代晚期，其绝对年代不会晚于本区同类遗址——蒲县薛关细石器地点(距今13550±150年)。因为柿子滩遗址试掘中上文化层(典型马兰黄土堆积)中出土文化遗物与薛关接近，而距地表2米以下出土多块赭石(赤铁矿石)、研磨盘及尚留红色痕迹的条形石磨棒，很自然地使我们便会得出这些遗物就是绘制崖画的颜料和研磨颜料的工具。而从岩画所反映的内容，也正好同人类进入晚期智人阶段，即旧石器时代末期的社会实践活动能力及内容相一致。"[①]这一推断是有说服力的。

山西吉县柿子滩旧石器时代遗址，2002年被国家文物局公布为"2001年度十大考古新发现"之一。据发掘报告，这里发现了不少羚羊、羊、牛、鹿、虎、田鼠、鼢鼠等动物的角、颌骨、牙齿遗骨化石以及用间接法打制而成的精细石器，可知当时在这里生存、栖息的部落氏族过着以狩猎、捕鱼为业的生活。柿子滩防风崖岩画的发现，从艺术的侧面充实了这处旧石器时代遗址的内容。

然而时至今日，考古学家对这两幅岩画的理解并不是完全一致的，比如有人说："柿子滩遗址发现了两幅表现远古时期母系部族生活内容的古老岩画，其中一幅是'双鹿交尾图'；另一幅是以表现女娲'炼石补天'和'化生万物'为内容的'女性生殖'岩画。这两幅岩画是用赭红色的砾石，画在柿子滩台地西端岩棚下一块岩石上面，距离地面1.5米左右。'女娲岩画'高约0.3米、宽约0.25米。画面上是一个女性，她的胸部是两个又圆又大的乳房；下腹部是一个圆孔，象征女性的阴器；两腿左右分开，意味着她正在生育。岩画的下部画有6个圆点，象征她的子女众多。



图 132　山西双臂上举的裸体女人与圆点岩画

有人以此认为这幅岩画只是一幅'女生殖图'。更重要的内容是在岩画的上部：这位女性头顶上部画有7个圆点，意味天空的北斗七星。她的双手弯曲上举，右手边有一个轮廓不很清晰的圆圈，意味着这个伟大的母亲正在以石'补天'。从岩画上下两部分组成的内容可以看出：画面上的人物乃是'炼石补天'和'化生万物'的神话、历史人物女娲。"[②]以上他对这两幅岩画的介绍大致是对的，但也有明显的

① 阎金铸：《吉县岩画考》，《史前研究》，1989。

② 孟凡人：《山西吉县柿子滩"女娲岩画"的考古文化意义》，中国文物报，2002-8-30。



图 133 山西裸体女人、动物、圆点岩画

不确之处,根据1992年本人照的照片,她的右手边所谓的“圆圈”是右臂的一部分,因而以此为依据,释作“补天”的石块,就明显不妥了。正因如此,将画面的人物,视作“炼石补天”和“化生万物”的女娲就失去根据了。这个女人像,不妨视作生育的女神。至于女人上下的圆点,在各地岩画中是不乏其例的,在内蒙古阿拉善右旗曼德拉山岩画和蒙古、俄罗斯岩画中都多次发现过。其含义是用以施展魔法,为的是将蛙的生育功能去影响人,希望这个女人像蛙似的能生育。

第二节 宁夏岩画

贺兰山东麓岩画

贺兰山位于宁夏西北部,南北走向,全长约200公里,山宽15~30公里。山势峭立、险峻而雄伟。贺兰山东侧为宁夏平原,自古以来有“塞上江南”的美誉。它不但在自然界,而且在中华民族的历史上有着闪光的一页。自上古以来,我国北方的少数民族,有诸如西戎、匈奴、羌、鲜卑、突厥、回鹘、党项、蒙古等民族,莫不以此地为苑囿,在这里繁衍生息,驻牧游猎。“贺兰”是少数民族语言,唐代《元和郡县图志》卷四记载,“山有树木青白,望如马,北人呼为贺兰”,故有贺兰山之名。这里层峦叠嶂,林草茂盛,百兽赖以滋生藏匿。历来居住在这里的少数民族,在山中行猎、放牧,创造了当时世界上堪称先进的猎牧经济。同时,以山石为载体、以岩石为画笔,描绘和敲凿下留传千古的历史画卷——岩画。

贺兰山岩画,一般分布在贺兰山东西麓各个山口的悬崖峭壁和腹地深涧石壁上。岩画的分布宛如繁星,以贺兰山东麓最为密集。由北往南的岩画点,石嘴山市境内有黑石峁、韭菜沟;惠农县有麦如井、翻石沟、大树林沟、小树林沟、白芨沟、大西峰沟;贺兰县有小西峰沟、白虎沟、插旗沟、贺兰口、苏峪口、回回沟;永宁县有红旗沟、柳渠口;青铜峡市有口子门沟、四眼井、芦沟湖等地。贺兰山西麓有内蒙古阿拉善左旗的哈沙图、大井山、松鸡沟和鹰爪湾等地。此外,在内蒙古阿拉善左旗贺兰山沟口或腹地未遑考察,一定还会有重要发现。

贺兰山岩画,无论是分布在深山腹地,还是在沟口两侧,岩画点之前,都是地势开阔,水丰草茂,是放牧的好牧场,狩猎的好猎场,祭祀的好去处,舞蹈的好舞

场。差不多每处地点，岩画分布都很密集，石面大小有别，最大的画面有几米，最小的仅几厘米。白芨沟岩画中最大画面高3.80米、宽5.40米。画面朝向多数一致，面南、面东者居多，个别地点面西或面北。画面以多图像组成者为主，单个图像的画面较少。采用敲凿和磨刻两种方法制图，以敲凿为主，一般磨刻画时代较早。

贺兰山岩画，部分分布在山前草原巨石上，以贺兰山北段的石嘴山市、惠农县境内最常见，比如麦如井、翻石沟、大树林沟、小树林沟、红果子口等地点，莫不如是。岩画分布在山前洪积扇上，分布范围大，但岩画数量较少。画面方向随意性大。石面一般较小，与之相联系的是画面也较小，内容单一，以个体图像居多。

麦如井岩画。位于惠农县西北30公里的贺兰山东麓。岩画分布于山前洪积扇上和山前岩石上。后有高山峭立，前有黄水滔滔，气势雄伟万千。主要分布于洪积扇区和黑山区。

这里的岩画，画面小、图像小，题材内容较单一，有北山羊，狗，马，塔，独猎，双人猎北山羊，北山羊群，符号，弓箭，猎马，骑驼者，鹿与北山羊，双人舞，羊与鸟，双虎，神格面具，以及鸟喙形的马。北山羊岩画占绝对优势，能占全部岩画90%以上。

黑石峁岩画。位于距石嘴山市大武口镇10公里的贺兰山北端。这里山峦起伏，布满红沙沉积页岩，唯有一座山峰拔地而起，在阳光照射下，黑色的岩石闪闪发亮，这便是岩画所在地——黑石峁。

黑石峁俗称黑石峁疙瘩，在贺兰山小枣沟内，山势陡峭，东北—西南走向。这座山布满大小不一的石块，石面光滑如砥，这就为凿刻岩画提供了条件。岩画集中分布在南北两坡靠近顶部及山顶上，但山腹和山下沟底也略有分布。

岩画采用敲凿、磨刻和划刻三法，以凿法为主。画面以动物图像为主，主要有北山羊、岩羊、盘羊、黄羊、骆驼、马、梅花鹿等，也有人物、舞蹈、射猎等画面，共有七十多幅。

韭菜沟位于贺兰山北段，北距龟头沟1公里，距石嘴山市大武口镇西2公里左右，岩画分布点距沟口3.4公里。沟内坡陡沟深，乱石遍布，现已拓描了7幅。据说，距韭菜沟沟口10公里处的黑石墙，在高约30米的崖壁上尚发现20幅，但文物考古工作者尚未践察。这7幅岩画，其中一幅是由塔形、羚羊和岩羊组成，以塔形为主，可能表示一个村落。



图134　宁夏石嘴山市韭菜沟塔菜、羚羊和岩羊岩画

翻石沟岩画。翻石沟位于石嘴山市惠农县，西距石嘴山区4公里。



该沟沟宽谷深，沟口外地势开阔，乱石成堆，岩画分布在沟口外乱石滩的巨石上。个体面画居多，少量为多图像的画面。画面内容主要是动物，有北山羊、岩羊、羚羊、马、牦牛、狗等。画面采用敲凿和划刻两种方法制作，以敲凿法居多。共发现有36幅岩画。

大树林沟岩画。大树林沟位于翻石沟之南1.4公里处。沟口开阔，有泉。岩画凿刻在沟外乱石表面，个体图像居多，组合的多图像画面少见。画面以动物为主，有北山羊、岩羊、盘羊、黄羊、马、蛇等，还有少量人物和车轮等图像。岩画的制作采用敲凿和划刻两种，以刻凿法居多，只有个别画面为划刻图像。共有35幅岩画。

小树林沟岩画。位于大树林沟之南0.5公里处，是个山峦环抱的狭窄山谷。岩画分布于沟外的洪积扇上，画面有马和北山羊，马、北山羊和岩羊，北山羊和马，马群，牧羊，人物，马群等9幅。

红果子口岩画。该地位于惠农县城之西十余公里处。沟内清水甘洌，间有小片灌木。岩画分布于沟口明代长城的洪积扇上，数量少，分布也较分散，共有十多幅，有北山羊，鹿群，猎羊，岩羊群，羚羊，马等。有趣的是，有三只羚羊作连体形：羊前后有头，两羊共一身，在右羊前腿处又连一羊形，并与之作接吻状，造型巧妙，颇有韵味。

龟头沟岩画。龟头沟又称“归德沟”。地属宁夏平罗县，位于石嘴山市石嘴山区之西5公里处。沟内溪水长流，杂草丛生，顺沟可通贺兰山至阿拉善左旗。岩画分布点距龟头沟东口约8公里，在龟头沟、磨石沟和干沟交汇点。沟崖前地势开阔，溪水淙淙。龟头沟岩画有三个地点。

第一地点，位于龟头沟与干沟之间山梁西坡岩面上，下距沟底约30米，沿山梁50米范围内都有分布，岩画内容有牧马，岩羊，飞鹰，岩羊和北山羊，人和蹄印，动物群和神格面具，人和马，岩羊和梅花鹿，岩羊群，骑者、人和符号，狗、牧民、人、骆驼、北山羊和马，马群，绵羊，羚羊，牧羊，黄羊，骑者和蛇等。



图135　宁夏平罗县龟头沟鹿群岩画

第二地点，在第一地点之南800米处、近沟底缓坡上。岩画内容有喇嘛教的藏文六字真言和海螺、马、鹿群。其中鹿群岩画构图精美，制作精细，非常模式化，是贺兰山岩画中不可多得的精品。这幅岩画的鹿形，具有典型的斯基泰—匈奴风格。鹿呈鸟首鹿身式，以前在内蒙古阴山、乌兰察布岩画中发现过，在新疆和蒙古国等地鹿石中有大批出现。其鹿形的主要特征为：喙状嘴前伸，颜面修长，华丽的犄角折向后部，呈梳状，脊背隆凸，身躯较长，腿或屈或伸，粗短或细长。这种鹿形被研

究者认为是塞种人即斯基泰人的动物图腾。[1]见于贺兰山的这种斯基泰式的鹿岩画，在昔日斯基泰人驻牧的地方多有发现。这种艺术构图，是特定民族、地区和时代的产物。

第三地点，位于第二地点南约1公里处的龟头沟南岸。画面有马、人、岩羊、北山羊、人和北山羊等。

白芨沟岩画。白芨沟属平罗县管辖。地处贺兰山北段，东口与大风沟相接，南距汝箕沟十余公里，全长约9公里，岩画分布于白芨沟西口杏花南村1公里，东距白芨沟煤矿1公里，岩画凿刻于一块高11米、宽16米的面北陡壁上。岩画内容有虎、牧马、放牧和狩猎等。其中放牧和狩猎图，有骑牧人、执弓搭箭的骑猎人以及马、羊、驼等牲畜。场面宏大，气势恢宏，形象生动逼真，写实性强，画面高3.80米，宽5.40米，凿刻而成。

大西峰沟岩画。西峰沟，又称西佛沟，明代称“西番沟”，皆“番”字之音转。大



图 136　宁夏平罗县白芨沟放牧岩画

西峰沟位于平罗县和贺兰县交界处，距平罗县城三十余公里，地属平罗县管辖。岩画分布于沟西畔悬崖峭壁上。由沟口行约7公里即开始有岩画，北崖向阳的石壁数量较多，南崖较少，面北或面东北，都用敲凿法制成。这里山大沟深，岩画绵延分布有数公里之长。岩画内容有神格面具、人物、交媾、战斗、动物等，其中动物有北山羊、岩羊、藏羚、盘羊、黄羊、马鹿、梅花鹿、虎、牦牛、马、骆驼等。可分做八个岩画点。



图 137　宁夏平罗县大西峰沟交媾岩画

小西峰沟岩画。贺兰县小西峰沟，又名小西佛沟、小西蕃沟。位于大西峰沟之南约2公里。沟内有泉水叮咚，常年不涸。岩画主要分布于沟口北崖两个地点。数量较少。主



图 138　宁夏平罗县大西峰沟人和动物岩画

① 张志尧：《阿尔泰、天山北部与东部的塞人—匈奴人文化》，《草原丝绸之路与中亚文明》，新疆美术摄影出版社，1994年版。





图 139　宁夏平罗县大西峰沟牦牛岩画



图 141　宁夏平罗县大西峰沟鹿群岩画



图 140　宁夏平罗县大西峰沟虎岩画



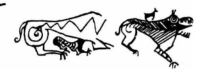


图 142　宁夏平罗县大西峰沟虎群岩画

要画面有：马、北山羊、狗动物群，北山羊群，人物，羊与马，北山羊、鹿、狗组成的物群，双牛，狼与羊，羊群，车轮和动物，狩猎、放牧和舞蹈等组成的宏大场面，骑马人，以及规模宏大的狩猎场面。

白虎沟[①]**岩画**。白虎沟位于贺兰县金山乡金山村贺兰山东侧。此沟沟宽谷深，沟口有一小山梁将沟的出口一分为二，北口俗称叉子渠，岩画分布在此渠口北坡拐弯处，岩画内容有狩猎、动物群、雀、牧马等。



图 143　宁夏贺兰县插旗口岩画

插旗口岩画。该山口位于贺兰县金山乡金山村贺兰山东麓，在贺兰口北约10公里。这里山高林密，景色佳丽。岩画分布于山口北侧向阳山石之上。岩画内容有：神格面具与北山羊，人牵犬，神格面具，符号，重图与符号，双马，马与牛和盾牌等画面。

① 许成、卫忠：《贺兰山岩画》，文物出版社，1993年版；李祥石：《贺兰山与北山岩画》，宁夏人民出版社，1993年版。

盾牌岩画（贺兰口岩画）。这里的岩画，已在本书“贺兰口神格面具岩画与祭坛”一节作过介绍，兹不复赘。

苏峪口岩画。贺兰县这座山沟，山高谷深，地势险要，自古著名于世。西夏时贺兰山称为“省嵬山”，称此沟为“省嵬口”，明代称之为“宿峪口”，清代始称今名。这里由于开山炸石，岩画破坏严重，现幸存山口者已寥寥无几。岩画内容，以鬼格面具为主，还有鱼、虎群、图案、执弓搭箭的猎人。特别有趣的是，这里有一幅斯基泰风格的鹿群岩画，生动有趣而富有意味。是青铜时代有代表性的岩画佳作。



图 144　宁夏贺兰县小西峰沟狩猎岩画

回回沟岩画。此沟位于贺兰县金山村苏峪沟口之南2.5公里，山口内奇峰突起，岩画凿于山峰之上，显得壮观而有情趣。岩画内容有牦牛、骑者、马群，以及三人舞场面。



图 145　宁夏贺兰县回回沟牦牛岩画



图 146　宁夏贺兰县回回沟骑者岩画

红旗沟岩画。红旗沟位于永宁县黄羊滩农场西北约25公里。岩画分布于贺兰山红旗沟山口内1~2公里范围内。岩画内容有马、北山羊，以及由众多神格面具组成的“圣像壁”，是作画时代猎牧民顶礼膜拜的对象。

柳渠口岩画。柳渠口位于永宁县黄羊滩农场西北约20公里的贺兰山东麓，岩画分布于山口内。岩画内容有人群，北山羊群，卐形符号，人物、符号、北山羊，鹿与符号。造型稚拙古朴。

口子门沟岩画。口子门沟属于青铜峡市广武乡管辖，位于该市西南约50公里的贺兰山南段，这里山体耸峙，奇石嶙峋，明长城由其东蜿蜒南去，地理环境优





图 147　宁夏青铜峡市口子门沟牧羊岩画


图 148　宁夏青铜峡市口子门沟岩画

美。从古至今，是游牧民族的理想苑囿，这里有兽可狩，有鱼可渔，有草可牧，居住条件优越。岩画位于口子门沟入沟约7公里处、沟南沙石梁子山上，及其周围约5平方公里的范围内，散布在一道道山梁上。每处岩画数量较少而分散，所处地势高亢。岩画画面大小相差悬殊。岩画内容仍以动物为主体，共有18个岩画地点。主要画面有羊群、北山羊和岩羊、蹄印、北山羊和车轮、飞禽、图案化人形、牧羊、北山羊和羚羊、骑马人、奔马、盘羊和北山羊、猎羊、藏羚羊和北山羊、骆驼和马、梅花鹿和北山羊、羊群、兽和北山羊、动物头、图案、脚印、孕羊、驼群和脚印、牧羊、狩猎、岩羊和图案、建筑物、羊群、狼逐野猪、牧驼、出征和动物群等画面。


图 149　宁夏青铜峡市四眼井飞禽和符号岩画

四眼井岩画。四眼井位于口子门沟之南2公里处。其处北倚巍峨峭丽的贺兰山，南临一望无际的平原。岩画凿刻于贺兰山东侧一道道崖壁和岩石上，石面平整光滑，宜于作画。可分做11个岩画点，每个点相对密集。题材内容有：北山羊和羚羊，岩羊和羚羊，人和羚羊，盘羊和北山羊，羊和图案，车轮和符号，北山羊、岩羊和鹿，梅花鹿和盘羊，北山羊和盘羊，北山羊、骆驼和图案，太阳、水禽和植物，羊和蹄印，蛇、蹄印和动物，北山羊、藏羚、岩羊和马、羚羊和鹿，盘羊和羚羊，射猎、羊群、驼群和梅花鹿，马群，北山羊和树，动物群和符号，羊和符号，北山羊、手印和围栏，马拉车，水


图 150　宁夏青铜峡市四眼井鹿和盘羊岩画


图 151　宁夏青铜峡市四眼井水禽岩画



图152　青铜峡市四眼井符号和动物岩画



图153　宁夏青铜峡市四眼井羊群岩画

禽，蒙古包和羊，盘羊群等。

芦沟湖岩画。芦沟湖地属青铜峡市管辖，位于四眼井之南约1公里处，此地沟口有泉水，水积成湖，湖水清澈甘洌，早在新石器时代便有人居住，他们生活过的地方，一直存留至今，新石器时代的人们及其后裔凿刻下的岩画，仍在向今人叙述着昨天发生在这里的一切。岩画散刻在沟两侧山崖上，分布比较分散，可分做六个地点。画面较小，每幅画图像少而单一。画面有各种动物，太阳、人物、神格面具、伪装的猎人和手印等。

贺兰山岩画经历过一个漫长的历史时代，是由中国北方多个猎牧民族，经过数千年的时间而制作的。根据岩画的保存情况，岩画的内容，岩画的制作方法和技法，岩画的风格，岩画间的"打破"关系，岩画附近的古遗址，古文献记载，动物岩画种、属鉴定，以及将贺兰山岩画与已知岩画年代的作品的比较，似可将贺兰山岩画分做四期。

第一期新石器时代，如贺兰县贺兰口岩画中沟口前的神格面具。

第二期青铜时代至早期铁器时代，是岩画的鼎盛时期，岩画地点多，图像数量多，制作也最精美。这一时期的作品，不胜枚举，比如黑石峁的早期岩画，贺兰口、大西峰沟、口子门沟、四眼井部分岩画。

第三期秦汉至北朝，这一时期岩画有进一步发展，在北朝后期，在岩画中普遍出现了马鞍、鞍鞯等，在贺兰山多个地点都发现过这一时期的作品。

第四期隋唐至西夏、元。包括有大西峰沟、小西峰沟、苏峪口、四眼井、口子门沟、韭菜沟等地的晚期岩画，出现了塔型等佛教题材岩画。此外，还有明、清时期的岩画，多与喇嘛教有关，意义不大，就不再分期了。倘若将贺兰山岩画按时代秩序排列下来，就是贺兰山及其周边地区由野蛮走向文明历程的图解。

贺兰口神格面具岩画与祭坛

雄伟峭立的贺兰山，屹立在宁夏银川平原西边，巍峨挺拔，峥嵘叠翠，林木葱郁，清水潺潺，由东北逶迤西南，它不但在自然界，而且在中华民族的历史上有过辉煌的篇章。历史上许多游牧民族，诸如匈奴、西戎、突厥、回鹘、党项、蒙古，莫不在这里繁衍生息，放牧狩猎。





图154 宁夏贺兰县贺兰口动物、搏斗、舞蹈、手形岩画
1.3. 虎 2. 孕马 4. 图案 5. 飞禽
6. 搏斗 7. 连臂舞 8.9. 手形

贺兰口是贺兰山中段东麓一个重要的山口，它属宁夏贺兰县金山。当地群众将山口叫“豁了口”，显然是“贺兰口”的谐音。海拔1448米，山势陡峭，怪石嶙峋，沟底清水畅流，充满了神秘的色彩和醉人的魅力。

走进贺兰口，恍如置于一个天然艺术博物馆，在山口北侧、南侧石壁或山石上，以及沟口前河床内石群中，漫山遍谷，到处布满了敲凿或磨刻的岩画，分布范围约0.24平方公里，现已经发现约300幅之多。在20世纪80年代末，当我第一次步入沟口参观岩画时，这里的岩画之多、岩画之精美，以及艺术、考古价值之高，真把我惊呆了。不但岩画密集得令人目不暇接，而且题材多样，有手形，上天梯，太阳形，巫师，动人的行猎图，鹿、犬、马、驴、虎、豹、松鸡、牛、羊等动物形，然而数量最多并成片分布的是各种神格面具，可见贺兰口岩画的主题并着力表现的是神格面具。

一片片由众多神格面具构成的“圣像壁”，将我们引导到一个曾经存在而今已消失了的远古世界。见于这里的神格面具，代表着各种各样、形形色色的自然神灵，其中有太阳神、祖先神、天神地祇以及其他各种神祇。神格面具，面目各异，形象怪诞，不可名状，但都以人面或兽面为基础而加以变形构成的图像。它们的面容，有的五官备具，有的只画眼睛，有的仅有眉毛和鼻子，有的面部已高度抽象化、模式化、图案化，虽然面部的五官尚依稀可辨，但已高度艺术化了，故意使五官变异。其头饰更是五花八门，各不相同，有长着犄角的，有插以羽毛者，有饰以树枝或禾苗者，或戴以花环者，或戴着尖帽或圆帽者，或饰以光芒四射的阳光，或挽着发髻，或戴着耳饰。有的狰狞可怖，有的感到笑容可掬。这些图像有明显震慑作用，是先民们顶礼膜拜的神像。

见于石壁的巫师，是沟通人神之间的人物，其功能是将人的希望、要求传给神，并将神的欲求传于人，即沟通神人关系的使者。这种半人半神的人物，形象诡谲怪异，双臂上举，五指分开，两腿叉开，脚趾分开，裸露着被夸大了的女阴，全身

赤裸，以示其有呼风唤雨、通神通天的本领。缅怀当年，这些巫师或部落酋长，在光亮的天宇下或宁静的月光下，率领氏族成员，在“圣像壁”前欢跳媚神娱人的原始舞蹈，以便向神祈求，使神按人的要求去做。



图 155　宁夏贺兰县贺兰口神格面具

然而这种拜祭神灵的活动，并不是唯一的媚神活动。除此之外，还有拜祭祭坛的活动。

在贺兰口东南、山沟之畔，在距离“圣像壁”不到1公里的地方，有一个大型土石混筑的祭坛，据目测，高约30余米，直径35米，顶部平整，外缘垒砌出石圆圈，有些部位，垒砌石块至今清晰可辨。在我国北方，新石器时代至青铜时代早期，发现有许多祭坛，比如2000年9月至10月，考古工作者对内蒙古敖汉旗西北部新石器时代至青铜时代早期的聚落遗址进行了调查，发现了城子山和鸭鸡山两处规模罕见的祭祀遗址群。城子山位于老哈河和孟克河之间，一系列的山梁交错。10个祭祀遗址点都分布在山梁顶部。其中一号祭祀地点总面积约15万平方米，规模最大，保存最好，共有祭坛232个。鸭鸡山遗址位于城子山遗址一号地点正南7公里，鸭鸡山有两个紧邻的山峰，在其西北侧主峰的北侧缓坡上分布有3个祭坛，呈三角形排列。祭坛一小两大，小的直径5米，外围砌筑一周石圈；大的直径16~19米，外围砌筑弧形石圈，中部为隆起的土丘。

有资料显示，红山文化晚期，祭祀遗存的种类和数量明显增多，集中分布在内蒙古东南部、辽宁西部地区，其中辽宁建平和凌源两县交界处的牛河梁遗址规模宏大、遗迹众多，已被确认为红山文化晚期中心性祭祀遗址。祭礼遗迹种类有祭坛、女神庙、积石冢等。

考古学家根据内蒙古敖汉旗城子山和鸭鸡山两处规模罕见的祭祀遗址群的




图 156 宁夏贺兰口西南祭坛

资料，将祭祀分做四种类型：一类是整个祭坛用石块砌筑而成(A)。二类是外缘垒砌出石圆圈或弧形石圈，里面平整或为隆起的土丘(B)，此类祭坛数量最多。三类是整个祭坛为隆起的土丘，外围砌筑有方形的石墙(C)。四类是整个祭坛由较大的自然石块围砌而成，中心立置一块长方形或三角形石块，石块的一面正中或偏下有一个圆窝(D)。[①]这四种祭坛的形状，约如下图：

有比较才能有鉴别，宁夏贺兰口岩画附近的祭坛与敖汉旗城子山二类祭坛

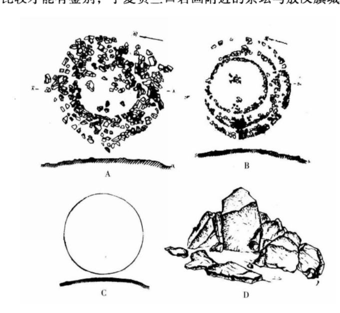


图 157 内蒙古敖汉旗城子山顶的祭坛种类

的形状是很类似的，应属于同一类型。值得注意的是，此种类型的祭坛，一分布于内蒙古东南和辽宁西部地区，一分布在遥远的宁夏贺兰口，相距有数千里之遥，但其形象和功能却是相同的。

宁夏贺兰口的祭坛与附近的神格面具群的时代和功能是相同的，并且在发

①刘国祥：《遥远的祭坛——20世纪最后一个考古大发现》，中国文物报，2001-1-3。

挥各自的功能上有互补作用。

贺兰口神格面具岩画，经历过一个漫长的历史时代。根据面具岩画的形象看，最早的时代在贺兰口东河床群石上，其始刻时间约可推至新石器时代中晚，而贺兰口南、北石壁上的神格面具岩画要晚到青铜时代。新石器时代中晚期神格面具的艺术特点，是具象性强，面部五官具备，这种形象，在新石器时代陶器上多有发现。而贺兰口内石壁上的神格面具群，其艺术特点多已抽象化和图案化。

见于宁夏贺兰口内外的神格面具岩画，是一种古老的岩石艺术，其起始年代，约在石器时代，隆盛于新石器时代。直至历史时期，在内蒙古西中地区仍在持续刻制。它的分布范围至广，在太平洋东、西岸山上都发现了它的来踪和去迹，比如太平洋西边的韩国、中国、蒙古、俄国；太平洋东岸的加拿大、美国等地都有发现。实际上，它是环太平洋区巫傩文化在岩画中的反映，它的信仰和思想基础是万物有灵和萨满教文化的多神论。

几万年过去了，这里的萨满教信仰已风消云散了，代之以佛教和基督教信仰，而萨满教的化石——岩画，作为一种历史的沉淀凝固在岩石上，仍在向今人证实和诉说着这里发生过的一切。

贺兰口岩画，不是一种孤立的偶然出现的文化现象，自1969年起，在贺兰山东麓发现岩画以来，北自宁夏石嘴山市黑石峁，南至青铜峡市，各山口都发现许多岩画地点，从北到南绵延好几百公里，主要岩画地点有树林口、黑石峁、大西佛沟、小西佛沟、插旗口、苏峪口、回回沟、广武沟、口子门沟、二龙山等地。[①]这些地点虽以动物岩画主，但个别地点也有神格面具出现。

据现有资料表明，贺兰口是新石器至青铜时代祭祀地点，这里有大面积由神格面具组成的“圣像壁”和高大的祭坛，以及当时生民居住的房屋遗址和他们长眠的墓地。倘若将这些有关的遗迹综合起来研究，必将对贺兰口青铜时代及其之前的文化面貌的探索取得突破性的进展。

贺兰山白芨沟洞窟彩绘岩画

20世纪末，宁夏的文物考古工作者在宁夏平罗贺兰山东麓白芨沟一个深邃的洞窟中发现彩色岩画。这是贺兰山岩画至今发现的唯一的一处。这个洞窟颇似簸箕形，外宽大、内窄小，口横宽约40米，进深约35米，高约1~20米，可容纳数百人。洞窟内既是人们生活居住之地，又是原始宗教祭祀的场所，而将岩画绘于人们难以立足的洞窟夹缝的岩面上，在岩洞的顶部有烟熏痕迹，地面有火烧的石块和被人用过的石板。这些烟熏痕迹是古人所为，抑或今人所为，尚待考证。

彩色岩画的题材内容，有行走的人物、马、驮马、骑马者、骑牛者、马拉满月的狩猎者、披坚执锐的骑士以及符号岩画。有的人物头上有单辫或头顶有饰物。岩

① 李祥石：《宁夏贺兰山岩画》，《文物》，1987(2)。



画动物有羊、犬等。[①]

此处岩画绘画的颜料，系用赭石粉末并搀以黏合剂加水，制成浆液，而后用笔蘸浆汁在石壁上绘成。赭石即赤铁矿，化学成分为氧化铁(Fe_2O_3)，呈红色，色泽艳丽而明亮，正如中国古籍《管子·地数》所载："上有赭者下有铁"，赭石是外观呈赭红色的矿石，是氧化铁所呈现出来的色调。

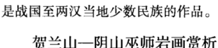
白芨沟洞窟中的彩色岩画，在我国北方甚为少见。这次发现，是继新疆阿勒



图 158　宁夏平罗县贺兰山白芨沟洞窟彩绘岩画(采自李祥石)

泰地区富蕴县、哈巴河县等地发现彩绘岩画之后又一次重大发现。

关于这批白芨沟岩画的时代，岩画考察者的意见定在"青铜时代至早期铁器时代，距今约4000~2000年"，这种意见大致是不差的，根据其题材和风格，应大致是战国至两汉当地少数民族的作品。



贺兰山—阴山巫师岩画赏析



图 159　宁夏贺兰口岩画中的天梯

在各地岩画中，尤其在贺兰山、阴山各地岩画中，有一种形态奇特的人的形象，这种人像何以有异于常人?他们奇异的动作在干什么?往往使人难以理解。经过我多年研究，此等图像原来是巫、觋，他们的职司是沟通人神关系的中介人物，通过这种特殊人物，将人的意愿上达于神；并将神的意志传授于人，是人、鬼、神的传导者。由巫、觋的活动而形成的巫术，产生了人类的原始宗教——巫教。巫与人类的早期文明有着密切的关系。巫教是一种古老的宗教，因以巫师为核心展开宗教活动而得名。最早的宗教主持人是氏族长、部落首领，后来才有巫师，最早的巫师是由氏族长、部落首领来兼任的，而且是不脱离劳动的。随着生产力的发展，巫、觋才从社会人群中分离出来，成为社会上一种特殊人群。我国古代称巫师为"巫觋"，女

① 李祥石、沈自龙：《贺兰山彩色岩画》，银川晚报，1995-5-21。

性称“巫”，男性称“觋”。《说文解字》谓：“巫，祝也。女解事无形，以舞降神者也。”是说巫又称祝，专职鬼神。所谓“事无形”，即看不见的鬼神，请鬼神的手段是歌舞，巫是巫教的执行者，又是能歌善舞的人。沟通天地的工具是天梯，在贺兰口岩画中就出现过。

巫教活动是石器时代、青铜时代、早期铁器时代国家的大事，《左传》成公十三年称：“国之大事，在祀与戎。”戎是征战，祀是巫教活动，这两件事，是当时社会、国家的大事。然而，当时的巫作何形象，又是通过怎样的动作和活动以实现巫教在社会生活中的作用，对生活于后世的人是一个谜团。然而由于考古学的新发现，尤其是岩画的发现，为开启巫师、巫教之谜打开了一条通道，尤其是贺兰山、阴山岩画中巫师岩画的被认知，为揭开巫教、巫师及其活动之谜找到了可靠依据。

在贺兰山、阴山岩画中，那种具有浓烈巫术意味的画面发现多幅，比如巫师、面具、群鸟衔鱼图等，都是富有巫觋意味的岩画作品。巫教即后世所称的萨满教，因此贺兰山、阴山等地的草原岩画应即古代的萨满教文化的组成部分。

见于宁夏贺兰山的群鸟衔鱼岩画，为一群鸟站立于水畔，作衔鱼之状。此种由鸟和鱼组合的艺术纹样，也广泛见于史前彩陶器、汉画像砖和汉画像石。对于此种题材的文化含义，在学者间有着不同的理解和认识。或认为是生殖崇拜的表现；或认为与图腾信仰有关；或认为这是古代哲学思想观念的反映，这些看法，或许都有一定的道理，但说服力都是不强的。

实际上，巫术是原始社会中原始观念的核心，探索原始艺术应抓住这条主线，只有抓住了隐匿于原始艺术纹样后面的这个要害，才能破解它的文化含义。刘方复先生在《鸟衔鱼纹析》一文中，抓住了原始观念巫术这一观念，指出“水鸟啄鱼纹”的本意不应是“鱼被鸟啄食”这一自然主题的简单再现，而是巫师沟通天地含义的显示，“之更加满足巫术需要”。根据这条思路，见于贺兰山鸟鱼岩画的文化语义就容易辨明了，“这是一组繁殖巫术的艺术符号。‘鸟衔鱼’代表天地的沟通”[①]。因为在初民看来，天地交合是万物繁衍的总源，《易·系辞下》谓：“天地絪緼，化物化醇，男女媾精，万物化生”，否则万物就“不兴”了。

类似贺兰山鸟衔鱼岩画的作品，还可以在河南固始县汉画像砖上的“裸人鹳鱼图”上看到，这幅图中的“裸人”，显然是一个正在跳巫舞的巫师，手中举着一个圆球状的铃鼓。巫师和祭师的活动往往与音乐舞蹈相连，而鼓又是最重要的一种法器，以鼓为主要伴奏的音乐和歌舞都是巫师必不可少的通神灵的手段。这个裸人旁，有鸟啄鱼的图像，也就是巫师正通过鸟衔鱼来沟通天地。显然这幅图画与贺兰山那幅水鸟啄鱼纹岩画的功能一样，都是巫师作法的场面。与此类似的画面，还见于赤峰英金河畔的鼓铃岩画和大兴安岭的萨满鼓岩画，也是巫师(萨满

① 孙新周：《中国原始艺术符号的文化破译》，中央民族大学出版社，1998年版。





图 160　宁夏贺兰山、内蒙古阴山等地的巫师形象岩画

1. 马家窑文化彩陶中的蛙纹　2. 河南信阳楚墓锦瑟上的巫师
3~4. 旧石器时代西欧洞穴壁画中的鹿角巫师
5. 新石器时代彩陶盆上正在舞蹈中的巫师
6. 贝加尔湖查干扎巴的巫师岩画　　7. 苏尼特左旗巫师岩画
8~10. 宁夏贺兰山巫师岩画
11. 蒙古巴彦洪戈尔省毕其格－阿姆山谷巫师岩画
12.13.16.17. 阴山巫师岩画　　14. 包头新石器时代陶器上的巫师
15. 甘肃半山彩陶上的 X 光式巫师　　18. 乌兰察布巫师岩画
19. 新疆木垒县巫师岩画　　20~22. 乌海市桌子山巫师岩画
23.27.28. 阿拉善右旗巫师岩画　　24. 山东济南汉画像石上的巫师方相氏
25. 河南信阳楚墓地锦上的巫师
26. 长沙陈家大山战国墓出土帛画上的送魂巫师
29. 旅顺附近汉墓壁画上的巫师

师)作法通灵的乐器。

多年的岩画考察工作,在贺兰山、阴山一带以及在新疆、蒙古国岩画中见到许多巫师形象的岩画,为探索巫师在古代社会的活动找到了形象化资料。

兹将贺兰山、阴山等各地巫师岩画的形象对比如下:

从以上所举诸巫师形象看,都具有以下特点,并表明这些图像确系巫师。

其一,多呈舞蹈或祈祷状。舞蹈是巫觋的主要职司,也是巫觋通神的主要手段,古代巫与舞原是一个字的不同写法。祈祷也是敬神的姿态。

其二,多呈骨骼式风格,这是古代巫师特有形象。张光直在《考古学专题六讲》中曾认为,"中国古代文明是所谓萨满式的文明",他指出,萨满教有一种极为特殊的艺术——骨骼式艺术,有的学者亦称之为"X光透视"式艺术。其特征是全身似用X光透视的骨骼,古怪而神秘,这在前文我们已经谈过了。

其三,从分布地点看,它分布于广阔的地域,分布于整个蒙古草原及周边地区,这里正是当年"胡巫"最盛行的地方。这里与我国中原与南方地区一样,"女神杂糅,不可方物;夫人作享,家为巫史"①。说明了当时巫师的业余性和普遍性。所谓"家为巫史",仅仅是说当时人人都可以执行仪式,但并非任何人都可以成为巫。关于巫的主观条件,《汉书·郊祀志》有一段说明:"民之精爽不贰,齐肃聪明者,神或降之。在男曰觋,在女曰巫。"这就是说,他们都是天生的异禀之人。

其四,女性多于男性,以女性为主。《说文》在解释"巫"的时候曾说:"巫,祝也,女能事无形以舞降神者也。""无形"当然就是看不见的世界,可以沟通看不见的世界,可以沟通看不见世界的神灵者是"巫"的神通。又在解释"觋"时说:"觋,能齐肃事神明也。在男曰觋,在女曰巫。"

莱斯利·怀特和拉德克理夫·布朗均认为,巫术为"世界上最古老的职业"。中国的情况可能也是如此。巫出现的时代早于文明史,故《艺术类聚》引《古史考》曰:"庖牺氏作,始有筮。"实际上,中国巫的出现要早于庖牺氏,至迟在仰韶文化时期已有了巫的形象。

其五,多取蛙式。这是巫师巫化或神化的形态。其形象,上肢平伸弯曲上举,下肢双腿叉开,手指、脚趾分开,整个姿势宛如"蛙泳"一般。目睹这些形象,不由使我们忆起马家窑文化彩陶中反复出现的各种变形蛙纹,这种雷同现象,或许暗示着在内容上有某种联系。这类岩画之所以取这种艺术风格,其原因,与其说是艺术的,倒不如说是宗教的,更确切点说它是一种原始宗教——萨满教巫觋眼中的艺术。

见于阴山、贺兰山、内蒙古苏尼特左旗等地的蛙式巫师,与甘肃、青海彩陶壶上的蛙式巫师,均具有人蛙合体或人、蛙两种因素的特点。这种人和蛙互相拥有对方形态的表现方式,实际上体现的是人和蛙相互转形。张光直先生在《美术·神

① 《国语·楚语》下。



话与祭祀》一书中谈道:"与人和动物品质相等这个观念密切相关的另一个观念是人与动物之间互相转形，即自古以来就有的人和动物彼此以对方形式出现的能力,人与动物之相等性又表现于'知心的动物朋友'和'动物伙伴'这些观念上;同时,萨满们一般又有动物助手,在由萨满所领带的祭仪上,萨满和其他参与者又戴上这些动物的皮、面具和其他特征来象征向他们的动物对方的转形。"萨满(巫)向动物转形,除身上饰以动物的皮、面具外,更注重心理变幻,即整个身心已经转成动物,这不是萨满教中的请魂附体。内蒙古等地早期巫师岩画类蛙,从意念上看则可能表示巫师请蛙附体。西伯利亚的雅库特人认为普通的萨满(巫)一般能变成任何一种鸟或鱼类,只有拥有非凡权力的萨满(巫)才有变成青蛙的能力。

岩画巫师形象模仿青蛙，这是因为青蛙在早期巫教观念中是有很大神性的动物。正如法国学者里斯·希洛克所认定的那样,青蛙比任何动物都更好地全现了地狱居民拥有的超自然的能力。阿尔泰史诗《玛达依—卡拉》中记载,青蛙是地狱之主的仆人。萨满认为变形为具有潜水功能的青蛙,便能潜游下界,到地狱为病人死者招魂。青蛙不但是下界神灵,还是天界(上界)神灵。再说蛙的变形再生的过程,也具有神秘莫测的性质。蛙蟾幼体与成年体态完全不同,从有尾无腿的蝌蚪长到无尾有腿的蛙蟾,需经多次变化。它冬天钻入地下冬眠,春日又重新"生"出。蛙的这些生物特征和习性,使古人相信蛙有一种变幻无穷、死而再生的特殊巫术功能。因此,见于岩画的早期巫师形象仿青蛙。

无独有偶,见于内蒙古阴山等地的蛙式巫师,在环太平洋地区有广泛分布。比如,北美西北海岸,就有众多的蛙式岩画,似蛙又似人,具有人、蛙双重特性,显然也是对萨满巫师的艺术化。兹举图像如下:

从上面的蛙式图像看,与阴山等地的蛙式巫师岩画有很大的雷同性,但比阴

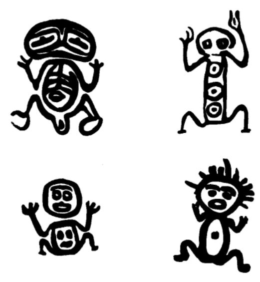


图 161　北美西北海岸岩画巫师形象

山等地蛙式巫师更接近于蛙形，或许其更古老些。说明在远古时代，环太平洋地区，都有崇蛙之俗，地近太平洋的阴山、贺兰山等地也不例外。

随着生产力的进步，人们认识能力的提高，巫师的蛙性逐渐减少，而人性逐渐增加，大约到早期铁器时代(春秋战国至汉代)巫师便采用了人的形象，这正是人类逐渐脱离动物畛域而自立为人的表现。

值得注意的是，见于阴山、贺兰山等地的骨骼式早期蛙形巫师岩画，往往突出表现巫师的女阴，这与其说是当时巫师“淫荡”的表现，倒不如说是生殖崇拜在巫师身上的反映。

巫师以蛙形出现，就变成了蛙神，而蛙神除了作为先民心目中的“雨神”之外，他还具有生殖神的地位。我们在阴山岩画见到岩画表现中的蛙神，许多呈鼓腹状。我们见到的岩画巫师，其服饰和肌肉可以舍弃，唯男女性器不可不表，非但如此，还要夸张，生殖崇拜意识之强烈，溢于石表，回荡于空谷山峡。蛙之所以被捧到生殖神的位子而备受先民顶礼膜拜，大概因其腹多子，繁殖力极强之故。生殖崇拜研究专家赵国华说：“蛙被原始先民用以象征女性生殖器官——怀胎的子宫(肚子)，某些彩陶蛙纹的下部特意描摹出圆圈以象征阴户。”据巫术的心理可知，以为蛙具有导致人类繁衍的神秘功能。巫师扮作蛙形，也便具有了蛙的生殖力，故能祈求生育。古人把阴户称为“蛙口”，认为它是人类繁衍的源泉，扮作蛙形的巫师，刻意表露阴户，自然也就是“蛙口”了。

许多岩画巫师，作大腹便便的孕妇状，表明他有致育功能。比如前面提到的北美西北海岸，就有一个鼓腹的巫师，他一只手举圆铃，一手外扬，两腿叉开，作舞蹈动作。

巫师舞蹈，是祭神的主要方式，早期巫师舞蹈的姿态，一般模拟蛙的动作。五指和脚趾伸张如蛙蹼，全身姿势如“蛙泳”。即使是祈祷的巫师，也作双臂上伸状，五指也如蛙蹼，只是双腿站立而已。

模拟本身就是一种巫术行为，岩画巫师扮作蛙形，就是神化巫形的一种巫术仪式，以便对自然物和人施加影响，以达到巫师通神要达到的目的。

阴山、贺兰山等地岩画巫师的形象，在广西花山岩画中也能看到，其中表现的人物就是正在跳模拟蛙神舞蹈的场面。不但如此，在仰韶文化半坡类型姜寨彩陶器上也发现过蛙舞图形的刻画符号——“[illegible]”形。在马家窑文化的彩陶杯上，也发现过这种模拟蛙神舞形图案。各地岩画中的“[illegible]”形符合与新石器彩陶上的同样符号，在文化内涵上也应是一致的。岩画巫师的形象也呈此形，表明时间有一脉相承的关系。

其六，岩画巫师的腹部，往往悬挂着太阳形或面具形，这无疑为巫师跳舞或作法时的法器或神物。巫师要悬挂何物，大约与巫师所扮作的角色有关。比如，要扮作太阳神，便把光芒四射的太阳形悬于腹部，以便改变身份并有灵验。

当然以上对巫师形象的归纳是很不全面的，见于阴山岩画中的巫师也不仅



限于这些，这仅是一些例子而已。阴山以外的中国岩画巫师也是多种多样。比如见于青海野牛沟岩画中的本教巫师形象，这个巫师，身穿长袍，头戴发饰或耳饰，左手托一只神鸟，十分有趣。这与青海巫师岩画所描绘的巫师形象，何其相似乃尔。因此，这个岩画人物应是吐蕃时期的本教巫师形象。

总之，见于阴山等地此类半人半动物的形象，以及许多千姿百态的人物形象，应当是巫师的形象。它具有分布广、多女性、造型多呈骨骼式、萨满的冠或插羽毛或用驯鹿、长颈鹿的角装饰、作舞蹈或祈祷状、多取蛙形、舞蹈时腹部悬挂神物等特点。具备以上特点者，非巫师莫属。

虽说原始社会“没有什么东西是与宗教无关的”，但历史的长河毕竟淹没了原始社会巫术实施的详细情况，较多地存留于岩画中的巫教资料，自然是弥足珍贵的；而且留存于岩画中的萨满教画面，可以与其他考古资料相印证，依据这些扑朔迷离的实物和画面，可以将原来存在而今已被历史烟尘埋没的原始社会的萨满教情况再现出来。

从阴山萨满教的岩画看，这里的萨满活动约起源于新石器时代，以青铜时代为最炽烈，一直到铁器时代依然在流传，证之以古文献记载也是如此。

萨满教约产生于母系氏族社会的晚期，传说中的萨满巫师是母性。《汉书·匈奴传》说范夫人是“胡巫”，即女巫。信仰萨满教的部族最早可以追溯到公元前2世纪的匈奴人。在匈奴社会里，存在着对天地和自然现象的崇拜，并对其政治、军事活动产生着影响。匈奴单于“朝出营，拜日之始生，夕拜月”；“举事而候星月，月盛则攻战，月亏则退兵”。公元2世纪的《三国志》中记载乌桓和鲜卑，“祠天地日月星辰山川”。

突厥人中，也广泛存在自然崇拜。《周书·突厥传》说，突厥人在每年五月中旬拜祭天神。于都斤四五百里有高山迥出，上无草树，谓其为勃登凝黎，夏言地神也。《旧唐书·张仁愿传》谓：“朔方军北与突厥以河为界，河北岸有拂云堆祠，突厥将入寇，必先诣祠，祭酹求福，因牧马料兵，而后渡河。”《隋书·突厥传》说突厥有“敬鬼神，信巫觋”之习俗。唐代安禄山之母，就是一个“以卜为业”的胡巫。

回纥人也信仰巫师，举凡军国大事，皆请巫师参与其政，并相信巫师能“致风雪”。

柔然、高车也是萨满的信仰者。《北史·蠕蠕传》中说女巫能“悬鉴远事，不可不信”。《北史·高车传》中记载，祭雷震的宗教仪式，往往由女萨满(女巫)主持。

蒙古族也信仰萨满教。《多桑蒙古史》谓：“当时维吾尔人信仰名曰‘珊蛮’之术士(即萨满教巫师)，与今之蒙古人同。‘萨满’自言，术能役鬼，鬼能以外事来告。我曾以此事质之多人，诸人皆言闻鬼由天窗入帐幕中，与此辈‘萨满’共语之事，有时且凭于此辈术士之身。”

综上所述，古代匈奴、乌桓、鲜卑、柔然、高车、突厥、回纥、蒙古诸民族都曾信仰萨满教。这些民族的萨满教，均从贺兰山、阴山等地岩画巫师找到了源头，可见

我国古代北方游牧民族的萨满教信仰源远流长。

贺兰山、阴山等地的岩画中的巫师，当时他们具有科学、文化、历史和艺术等方面的知识，他们是知识分子的前身。次生形态的巫教，已开始向一神教过渡，在宗教活动中增加了欺骗的成分，巫师多从事剥削，政治地位很高，甚至可以左右王权。

贺兰山、阴山等北方岩画，具有明显的萨满教性质，他们是岩画的制作者和享用者。岩画中的题材内容多与巫教密切相关，巫师岩画是对自我的直接描绘。见于贺兰山、阴山的巫师岩画，对探索岩画的性质功能有重要启示作用。

中宁、中卫县古代猎牧人岩画

巍峨峭立的贺兰山，自青铜峡峡口西折进入内蒙古境内，山前则是地势平缓的北山山地。中宁、中卫两县东西并列，构成卫宁平原，只有两县的北山和中卫县香山是山地。

中宁、中卫北部的北山，是由低山、孤山、岩脉构成的，既不雄伟，也不峭立，然而岩画的分布却是很密集的。分布在中宁县后马湾和黄羊湾、大通沟、老虎嘴沟、老虎嘴山梁、黄石坡、新井沟等地，黄河之南的香山区有石马沟、石羊沟、大井河、骚胡槽子、南井沟、红石水沟、茶树沟、韩锁井等地。中宁县已发现约200余幅；中卫县有2000多幅。

石马湾位于中宁县枣园乡西南约15公里，有岩画近40幅，主要画面有北山羊和蛇，北山羊、黄羊和羚羊，羊群，北山羊群，羚羊和鹰，马和羚羊，骑者，羚羊和北山羊，双鸟，围猎，围猎和鸟，围猎和西夏文，骑者、北山羊和盘羊，梅花鹿和盘羊，藏羚，赶马，马拉车，牧民，猎羊等。



图162 宁夏中宁县石马湾岩画

黄羊湾位于中宁县南部，南临黄河、北倚高山，有奇峰相叠，巨石累累，海拔1300米。岩画刻制于黄羊大口子山石之上，岩石多沙岩。这里的岩画主要画面有：祭祀，岩羊和动物，武士，舞者和北山羊，人、神格面具和北山羊，北山羊群，北山羊和蹄印，雀和神格面具，马和蹄印，马群，羚羊和岩羊，水禽和羊，蛇，马、马和蹄印，狩猎，孕北山羊，马鹿，弓箭，马、北山羊、牦牛和狐狸、盘羊、鹿和马，神格面具，舞者和羊，舞者、马和北山羊，神格面具和动物群，图案，羚羊、鹿和北山羊，黄羊，女性生殖器，狼逐北山羊，羚羊和马，羊群，交媾，虎，虎食羊，羊、马和蹄印，骆驼，藏羚，舞者和动物，双马和舞者，放牧等，发现并描绘下145幅。





图 163　宁夏中宁县黄羊、放牧岩画



图 164　宁夏中宁县黄羊湾舞者和双马岩画

中卫县的岩画可分县北北山山地和县西南的香山两地。中卫县的岩画分布十分密集，现已发现2000多幅。正如考察者所说："通过普查，发现中卫居然藏着一个岩画的世界！画面鳞次栉比，瑰丽璀璨。图像扑朔迷离，妙趣横生。画境明快、爽朗、凝重、深沉，引人入胜，发人深思。"①此语并不过誉。岩画以图画形式，记载了远古人类的生存斗争、经济活动、思想观念，再现了远古人类的精神生活和物质文明，将中华文明史前推了几千年，乃至数万年！

岩画的中心在中卫县城东北的大麦地这个地方，距县城15公里。这里群山环抱，峰峦遍布，沟壑纵横，岩脉道道。在东西长约2公里、南北宽约3公里的范围内，排列着东西走向的岩脉17条，南北走向的山沟11条，岩脉上巨石嶙峋，上刻岩画，宛如天然陈列台，在约6平方公里的岩脉上的大小石块岩画上，有1089幅岩画，平均每平方公里岩画有180多幅。其中有一块巨石岩画，长约10米，宽约1.2米，面积约12平方米，岩面敲凿图像210多个，每平方米图像个数达18个之多，密集程度，中国仅有，世所罕见！

中卫岩画，图像密集，特色鲜明，分布很广，数量特多，画幅规模恢宏，内容丰富多彩。

北山岩画已发现1698幅，展现个体图像6298个。其中大麦地如前所述有1089幅，展现个体图像4210个；石房圈145幅，展现个体形象429个；新井沟335幅，展现图像1089个；大通沟86幅，展现图像392个；黄石坡43幅，展现图像178个。

香山岩画已发现103幅，展现图像240个。其中石马沟5幅，展现图像8个；石羊沟30幅，展现图像72个；大井河36幅，展现图像71个；骚胡槽子8幅，展现图像33个；南井沟2幅，展现图像5个；红石水沟3幅，展现图像10个；茶树沟18幅，展现图像41个；韩锁井1幅，岩文汉字4个。香河岩画以石羊沟、大井河为最密集。

作画的位置是经过一番选择的，一般作画于岩脉石块上，山水沟边峭壁上和

① 周兴华：《中卫岩画》，宁夏人民出版社，1991年版。

奇山险峰上。在方向上，岩脉刻在南麓并面南；山水沟岩壁，西岸面东，北岩面南；若在奇山险峰上作画，则刻画在面南或面东石壁上。对于岩画的选择，一般比较光滑平整。

中卫岩画内容丰富，题材多样，画面瑰丽纷繁，画面有单个图像和组合图像之别。单个图像主要内容有日月星辰等天体；河流、湖泊、山石等地物；火炬似的火形；树木、花草、树枝等植物；动物有岩羊、驯鹿、马鹿、大角鹿、长颈鹿、虎、豹、狼、犬、狐狸、熊、野猪、兔、马、驴、骆驼等兽类动物，有鸵鸟、雕、鹰、雀、水鸭、鸡等鸟类，有蛇、龟、蜥蜴、蛙等爬行类动物；有猎人、牧民、骑士、巫师、首领等人物；有弓箭、刀、棍棒、绳索、马绊、陷阱工具与武器；有塔等建筑物；还有神格面具、手印、脚印、蹄印、灵物以及符号等。

组合图像有：天体图、动物图、植物图、祭祀图、步猎图、伪装狩猎图、骑乘图、

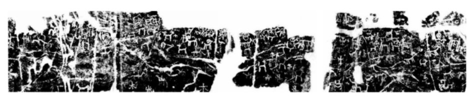


图 165　宁夏中卫县大麦地狩猎和放牧岩画

饲养图、放牧图、征战图、舞蹈图、生殖图、建筑图、符号图等。以上单个图像和组合图像，反映了作画时代生民的经济活动、社会生活、精神文化、自然环境，以及人们的原始宗教信仰和崇拜。从岩画中，我们看到了作画时代，人与自然、人与动物、人与人、人与环境、动物与动物等方面的关系。岩画也反映了当时猎牧民的天体崇拜、自然崇拜、动物崇拜、祖先崇拜、神灵崇拜、巫术活动、生殖崇拜、祭祀仪式以及包含有深刻文化内容的符号。

中卫岩画与其他地方的岩画一样，它是一种历史文化现象，它的题材内容，均可从历史学、考古学、民族学、民俗学、美学、宗教学、经济学等学科的调查资料和研究成果中得到印证和解释。

在每幅岩画的背后，都或隐或显地包含着一个故事，说明着当时历史的某个侧面。兹举数例，以窥中卫岩画的大致题材内容。

中宁、中卫两县的岩画，不仅用图画和符号展现了这个地区猎牧民的历史，同时幅幅画面发出的沁人肺腑的金石味，给予我们美的愉悦和芳香。幅幅画面传出的表现手法，有写实风格、抽象风格、夸张风格和写意风格等，制作



图 166　宁夏中卫县苦井沟放牧与狩猎岩画





图 167　宁夏中卫县新井沟猎羊岩画

图 168　宁夏中卫县新井沟虎形岩画

图 169　宁夏中卫县黄石坡人物与动物岩画

图 170　宁夏中卫县黄石坡人物和动物群岩画



图 171　宁夏中卫县石房圈猎鹰岩画

技法有磨制、敲凿和划刻诸种。

中宁、中卫两县多若繁星的岩画，制作于何时?是何族?何人之作? 在没有用自然科学手段鉴定之前，是摆在考古学家和历史学家面前的难题。然而这并不是不可解决的问题，根据题材内容，刻痕颜色，图像保存情况，风格技法，以及古文献记载，岩画时代的早晚还是可以大致确定的。

北魏地理学家郦道元的《水经注·河水条》为这里部分岩画的上限提供了参考系数。黄河流经宁夏南部和内蒙古后套一带时，《水经注·河水》条写道："河水又东北历石崖山西，去北地五百里，山石之上，自然有纹，尽若虎马之状，粲然成著，类似图焉，故亦谓之画石山也。"这一记载，为这里岩画上限提供了参考，即这

里岩画部分画面要早于北魏。根据部分岩画的风格，比如中卫县大麦地鹿角的风格具有商代风格。中卫县苦井沟鹿和鹿头岩画，颜面部特长，喙状嘴巴，眼很大，角自背至臀，是青铜时代晚期至早期铁器时代的典型形象。因此，可以蛮有把握地讲，这里有部分岩画是青铜时代至早期铁器时代的作品。

中卫县大麦地岩画中，有些画面马背上有鞍，前后又立有鞍鞒，这应是北朝或北朝之后的作品，因为马鞍是在北朝才出现的，不会早于北朝。

晚期岩画出现了西夏文和汉文，其时代约为西夏或时代更晚些。

总之，宁夏中宁、中卫岩画，不是一个时代的作品，而是经历过一个漫长的历史时代，它是刻在岩石上，用图像写成的一部卷帙厚重的历史巨著。

第三节　甘肃岩画

靖远县吴家川岩画与岩画猎获物

靖远县位于甘肃东北部，该县吴家川之北山岩上，1976年兰州大学生物系在那里发现一处岩画。岩画处冈峦起伏，沟壑纵横，红沙岩壁立千仞。千百年来，由于风剥雨蚀，已呈茶褐色，沙岩上覆盖黄土，神工鬼斧般构成绚丽的画面，岩画集中刻画在两个红沙石岩断面上，给这美不胜收的景色，又添加了浓重的一笔。

两幅岩画，分别凿刻在东、西两个石壁上。东壁的岩画，高2.20米、宽4.80米。整个画面是一幅动物群，由北山羊、岩羊、鹿、犬组成。画面右上方，有一只北山羊，角上伫立一只鸟，盎然有趣。在画面左下方两只鹿之间，有一个图像，非常奇特，似为一辆车形。这幅画，显示了作画时代这里的生态环境。

北山羊，又名亚洲羊、悬羊、山羊，属牛科，偶蹄目。栖居于高山，夏季喜到高山裸岩带，冬季下到草原吃草，多早晚活动，集群。听、视、嗅觉都很发达，以禾本科及葱属植物为食。11~12月交配，次年5~6月间生产。分布于我国西北地区。其肉很好吃，皮毛可用。

岩羊，亦为牛科，偶蹄目，又名石羊。栖息于高原地区，善在裸岩地带活动，善登高山，行动敏捷，夏季到高山，冬季到较低地带觅食，以草类、灌木枝叶为食，分布于甘肃、陕西、内蒙古西部、青海、四川及西藏等地。

西壁，高2.95米、宽2.75米。群骑图，部分画面已残失。各个图像间似有一定联系，多数骑者由右向左行进，只有一个骑者由左向右行走。按照图像在画面的分布，约可分三组：第一组左边一犬二骑马人，其中紧跟在犬后的骑马人，腰有佩刀；第二组在右上方。其左上方一骑者，鼓腹，右下方有四马，背部或有扬臂、或有禽鸟、或有兽；第三组在石面的右下方，有一骑者，其前后有羊、人。整幅画面，构图完整，富有动感，大约是狩猎满载回归的场景。



图 172　甘肃靖远县吴家川东壁岩画

这两幅岩画，是用金属或其他坚硬的钝器敲凿而成，表现手法，或只凿刻出动物形体的外形轮廓，类似于减底阴刻。因凿坑浅，风化时间长，图像已很模糊。图像漫散、布满画面，缺少布局，似是陆续凿刻的。艺术手法虽然粗犷，但能掌握住这些动物的主要特征，整个画面给人质朴而有生气的感觉。

岩画的时代，从岩画的风蚀程度、题材内容和作画风格，可将岩画的时代归到铁器时代早期，约战国到汉代。

肃北县祁连山岩画

甘肃省岩画也如同它的地貌一样，斑斓而富于变化。甘肃岩画除前面已提到的靖远县吴家川、嘉峪关黑山岩画外，还有永靖县大浪沟、永昌县毛不拉，肃北蒙古族自治县的马鬃山、祁连山大黑沟、石包城七个驴、鱼儿红、灰湾子、盐池湾、小月牙湖等地。在分布上有大分散、小集中的特点。以肃北县马鬃山岩画而论，就有和尚水、大马鬃、忽兰扎德格三个地点。从宏观上看，甘肃岩画主要分布在河西走廊的祁连山、马鬃山和黑山一带。

闻名遐迩的昆仑山，向东分作三支，其北支为阿尔金山，自阿尔金山继续往东为祁连山，是甘肃、青海两省的界山。祁连山北麓西端是甘肃省肃北蒙古族自治县。这里群峦纵横，峻峰峭拔，路途险阻，崖岩艰绝，山上多石，壁立崇深，临之目眩，海拔多在3000米之上，山顶终年白雪皑皑，山下绿树成荫，沟涧雪水畅流，好一派壮丽山河!

1983年甘肃省的文物考古工作者曾在祁连山的大黑沟、野羊沟、七个驴沟和灰湾子等地发现岩画。

1990年春末夏初，柳枝泛绿时节，笔者参观了沙海中的艺术宝库敦煌石窟

后，随即驱车来到了肃北蒙古族自治县所在地党城湾镇，稍息，即赶奔久已仰慕的祁连山大黑沟岩画点。这个岩画点在县城东南约50多公里的祁连山之中。车在群峦中忽上忽下，忽左忽右。在祁连山顶行进，司机稍有失误，车就会坠落到万丈深渊……不久，汽车开到一条大山沟的沟口，这就是祁连山中的大黑沟。车停在那里，我们徒步顺沟前行，越走地势越高，山沟越来越窄，山沟中幽静得可怕，只有犬吠声回荡在千山万谷中，这时我真体会到，“深秋山容瘦，鸟鸣山更幽”的意味。

突然，山沟豁然开阔了，穿过一片平展草地，在沟边看到一块块孤石，在其中一块孤石上，意想不到刻有一幅野牛岩画——大黑沟岩画到了。当地人称这道沟两岸的高山为花佛山，因此人们称此地的岩画为花佛山岩画。遥望沟底，清水畅流，绿草如茵，仰望天宇，湛蓝湛蓝的天空轻云荡漾，远看群峰，一片银白世界……

再往前行，在沟畔光平的石壁上，便可以发现一幅幅富有情趣的画面。经仔细探寻，共看到34个岩画点，岩画200余幅，敲凿在灰白色的大理石上，题材内容多为描绘狩猎的场面，有骑马射箭，有的手持长矛，头上有羽毛饰物，也有戴尖顶宽檐帽的。动物有梅花鹿、北山羊、盘羊、黄羊、野牛、虎、象、狗、狐狸、大角鹿、骆驼等。有人根据大象图形的出现，将创作的年代推到距今1万年之前，因为大象在这一地区很早以前就绝灭了。但有些画面的年代，如放牧、狗等画面可能要晚得多，或者是春秋时期乌孙人制作的。狩猎多为集体围猎，人数2~6人，猎具有弓箭、弩、长矛、木棒等。

岩画描绘了作画时代的古老世界，当我驻足石壁前凝视画面时，仿佛把我引回到当年狼虫虎豹主宰一切的那个古老时代。一时间，似乎石壁上各种动物图像全都复活了：只见机警的梅花鹿跑了停下，停下又跑；又有成群、成批的羊在山沟饮水觅食；狡猾的狐狸扭过头窥视追赶的猎人；围猎的猎人向群兽走去，包围圈逐渐在缩小，射杀和捕捉野兽即将开始，一场围猎就要成功……我们恍如进入作画的那个蛮荒的时代。

悠悠岁月，历史沧桑，几千个春秋像云烟似的流逝了，当年的作画者，已长眠于这条山沟两畔一座座用石块堆就的石墓中，他们的手中说不定还握着作画的工具呢。眼前看到的，只有岩壁上的岩画，在向观众叙述着当年发生在这里的一幕幕历史故事。

我们返回时，夕阳西沉，金黄色的晚霞洒落于峰巅白雪、山腹草地和游动的羊群中，那美景实在令人陶醉。沁人肺腑的清风习习，粗犷而悠扬的牧歌阵阵，羊叫声、犬吠声、马嘶声，萦绕在幽静的峡谷深涧。这景、这情、这声，跨越过时间的距离，不就在画面中有所表现吗？大黑沟中所见所闻给人以无限的回味，古今社会生活的场景，同时在脑海中浮现……

在之后的日子里，我与我的同行，又先后考察了野羊沟、灰湾子和七个驴沟



等地岩画。野羊沟岩画有9幅岩画，有大角羊、野牛、骑马者和持杖人物。灰湾子和七个驴沟的岩刻，因为经过凿刻的花岗岩石灰石化，使图形的线条由凹起，阴纹化作阳纹，宛如浮雕一般。七个驴沟有10幅74个图像，其中最大一幅高4米、宽3米。灰湾子有两幅岩画、22个图像。

祁连山岩画的年代有早晚区别，其中大黑沟、野羊沟岩画的内容、风格和技法，与嘉峪关市黑山岩画很相近，当你看了黑山岩画，再看大黑沟岩画会顿时产生似曾相识之感，无论人形，人的头饰，狩猎的姿势，是那样的雷同，这或许暗示，这些地点岩画的时代很相近，只有灰湾子和七个驴岩画时代可能晚于大黑沟岩画。

嘉峪关黑山岩画显示的猎民风情

1981年，我在同行的陪同下走进黑山，去考察我早已仰慕的黑山岩画。黑山位于嘉峪关市西北黑山湖附近。夏日的黑山地区，风和日丽，草木芳菲，天空锃蓝锃蓝的，好像净化过一样。沿着崎岖的山沟，蜿蜒崎岖，向西北伸展，越走越高，远望山势陡峭，地形险阻，翻过几道丘陵地，沟谷渐开，岩画所在地——四道鼓心道展示在眼前。

这条沟宽约18~24米，沟边黑石嶙峋，偶有平滑的石面，上面凿刻着幅幅岩画，在长约2里多的崖畔石面上，散刻着一幅幅使目睹者赏心悦目的岩画。我找到的岩画约三十余处，画像的位置距沟底0.5~3米不等，有的一人或几个动物成为一个画面，有的一块壁面分几层构成一组。画面大小相差悬殊，高0.2~2.4米，宽



图 173　甘肃嘉峪关市黑山岩画操练舞



图 174　甘肃嘉峪关市黑山岩画围猎野牛

0.3~3米。岩画内容有动物，也有人物。动物有虎、鹿、骆驼、马、牦牛、羊、蛇、犬、飞雁、鸟等，还有围猎、鸡、鱼、射雁、操练舞蹈等，活现了一个陌生的远古世界的情景。



图 175 甘肃嘉峪关市黑山岩画鹿形

见于黑山的操练舞岩画，约可分为三组，从上到下排列着。第一组七个舞者，左右成行，前面有一指挥者；第二组，可分前后排列的两排，后排9人，左端1犬；前排3人，右边有一指挥者；第三组分两排，前排6人，后排2人，其前一指挥者。画面上的舞者，头顶悉插雉鸡翎，束腰，或双手叉腰，或单手叉腰，另一臂或平举，或上扬。整个画面给人以整齐划一、严肃而又认真，颇富韵律感。目睹画面，耳边隐然听到著名德国艺术史家格罗塞(Ernst Grosse)在《艺术的起源》一书中所说的话："狩猎民族的舞蹈，依据它们的性质可以分为摹拟式的和操练式的两种。摹拟式的舞蹈是对于动物和人类动作的节奏式的摹仿，而操练式的舞蹈动作却不跟从任何自然界的模范。这两种舞蹈在最原始的部落里所处的地位是并驾齐驱的。"很明显，这里提到的所谓摹拟式舞蹈，是一种再现性的；而操练式的舞蹈则为表现性的。这幅操练式群舞，具有军事训练的性质。格罗塞说："狩猎民族的舞蹈一律是群众的舞蹈。通常是本部落的男子，也有许多次是几个部落的人民的联合演习，是按照一样的法则和一样的拍子动作。凡记舞蹈的人们都再三指陈这种'令人惊叹的'动作的整齐一致。在跳舞的白热中，许多参与者都混合而成一个，好像是被一种感情所激动而动作的单一体。在跳舞期间他们是在完全统一的社会态度之下，舞群的感觉和动作正像一个单一的有机体。原始舞蹈的社会意义在于统一社会的感应力。他们领导和训练一群人——在他们组织散漫和不安定的生活状态之中，他们的行踪常被各个不同的需要和欲望所驱使——使他们在一种动机、一种感情之下为一种目的而活动。它至少介绍了秩序和团结进入这些狩猎民族的散漫无定的生活中，除了战争之外，恐怕舞蹈对于原始部落的人是唯一的使他们觉着休体相关，同时也是对于战争的最好的准备之一，因为操练式的舞蹈有许多地方相当于我们的军事训练。……一切高级文化是依据于各个社会成分的一致有秩序的合作，而原始人类却以舞蹈来训练这种合作。"格罗塞以上的论述，颇如对嘉峪关这幅岩画的图解，这幅操练舞蹈，具有明显的军事训练性质。它的文化内涵，正如格罗塞对这类舞蹈所诠释的那样。通过这种整齐划一的队形和一致的舞蹈动作，对建立氏族成员的"秩序和团结"，克服狩猎民族漫无秩序的

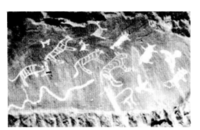


图 176 甘肃嘉峪关市黑山岩画虎、蛇、牦牛、雁



生活习惯,无疑有重要作用。

黑山岩画中的狩猎场面,也是盎然有趣的,比如有一幅构图较为复杂的狩猎场面,目睹此画,恍如进入或参与了这次狩猎,只见几只身躯庞大的活蹦乱跳的野牛和机警善奔的长角鹿周围,有许多猎人,盘弓搭箭进行围猎。而被猎的野牛,则扬尾抵角,表现出既欲逃窜求生,又要与人搏斗,弄个鱼死网破,场面十分生动感人,如临其境。再如一幅猎驼岩画,场面也生动感人,右下方有三峰野驼,上下(左右)伫立,其后,各有一盘弓搭箭的猎人,各自瞄住前面的骆驼,只要猎人手指一弹,骆驼就会即刻毙命。驼前有骑马者,牵驼者、犬、监看野驼者。驼前这些图像,堵住了右下方三峰野驼逃窜的空间。

关于作画的方法,考察者从画面观察,雕刻工具似有两种:"一种是宽约半厘米的平头圆背凿;一种是尖头凿。"[①]由于黑山石质坚硬,因而这两种工具的硬度应是很强的,可能是非常坚硬的砾石。雕琢的方法有两种:一种是用平头凿或尖凿,只雕琢动物肢体结构的轮廓线,勾勒出动物形象,一般是较大的形象;另一种是琢凿出轮廓后,再通体用尖凿加以细密的雕琢,成为微浅的阴刻画面,一般不具线条,只是把鹿用刻线画出。

黑山岩画的作者,是何族?又是什么时代所制作?我们必须从画面的技法、内容去探索。有人认为是黑山古代游牧民族制作的,但从三十多幅岩画题材内容看,主要画面是猎人和野牲,而非牧民和家畜。因此,当时应是狩猎社会,其生活来源主要是野牲则非家畜。作画的主要方法是敲凿。岩画的时代,约为青铜时代早中期,是氏族部落猎人的作品。



图 177　甘肃嘉峪关市黑山岩画猎驼

从甘肃西部古代历史看,在这里最早出现的民族是东周时期的羌族,后来匈奴将羌族赶到青海省和河西一带,匈奴驻牧于此,而成为这里的主体民族。秦至西汉初,大月氏活动于祁连、敦煌之间,不久由于匈奴的威逼,大月氏西迁葱岭,匈奴占据河西一带。至西汉武帝时,汉将霍去病逐走匈奴。可见黑山岩画可能是羌族或大月氏先祖的作品。

① 甘肃嘉峪关市文物清理小组:《甘肃地区古代游牧民族的岩画——黑山石刻画像初步调查》,《文物》,1972(12)。



第五章　青海、西藏岩画

第一节　青海岩画

青藏高原，是世界最高的地方，也被世人视作一个神秘的地方。从古到今，存在着许多秘闻而不为世人所知晓。这里，广泛散刻或绘画的岩画，揭示了这个高原的许多秘闻，从古代生态、经济生活、原始宗教、审美情趣展现了这个高原存在过的一切及其连续性的篇章，甚至连唐代文成公主入藏和亲的故事，也以岩画的形式，再现在今人的视野……

青海玉树地区唐代佛教岩画

玉树藏族自治州位于青海省西南部，与西藏和四川接壤。在玉树地区的贝纳沟和勒巴沟两沟内，均发现了与文成公主有关的岩画。以前习惯上称作“唐代佛教摩崖”，实际上是制作精致的唐代佛教岩画。

贝纳沟岩画。贝纳沟位于玉树藏族自治州首府结古镇南20公里处，在沟北崖壁上凿刻有佛像9尊，并建有殿宇一座，被称为文成公主庙或大日如来佛堂。在佛像两旁，勒有兰查体古藏文和汉文佛经，相传是吐蕃大臣吞弥和文成公主的手书[①]，或说贝纳沟的9尊佛像和其旁的藏文经《普贤行愿品》为文成公主进藏途经此地时命人凿刻的。[②]此后，文成公主假道此地，命人浮雕佛像修盖殿堂一座，以蔽风雨。[③]以上对这些岩画和岩文所做的解释虽属传说，但与这种传说相对

① 青海玉树藏族自治州人民政府：《玉树》，青海人民出版社，1991年版。

② 汤惠生：《青藏高原古代文明》，三秦出版社，2003年版。

③ 蒲文成：《甘肃藏传佛教寺院》，青海人民出版社，1990年版。



应的历史记载，似乎亦证实了这些传闻之不谬。藏文史料《西藏王统记》和松赞干布所著的《嘛呢宝训》，以及后出的《安多政教史》，都提到在岩石上刻弥勒菩萨像之事。"尔时，汉女公主同诸蕃使已行至邓马岩，曾于岩上刻弥勒菩萨像一尊，高约七肘，《普贤行愿品》文两部"。文中还曾提到，文成公主至白马乡，开荒种地，安设水磨……[①]许多学者认为上文提到的邓马岩，在今日的玉树[②]，而上面提到的"白马乡"即今日的玉树巴塘地区。[③]若果然如此，则贝纳沟佛教岩画确实与文成公主有关。

贝纳沟的九尊佛像，其中位居正中的为主像大日如来佛，其余八尊立像浮雕为八大随佛菩萨。上排从左至右，依次为弥勒、虚空藏、普贤、金刚；下排依次为地

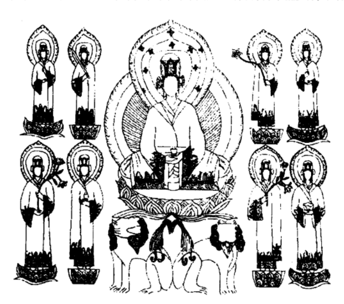


图 178　青海玉树贝纳沟大日如来佛堂的佛教塑像

藏、观世音、文殊、除盖障。有的学者认为，大日如来佛即为文成公主，而八大菩萨则为公主之侍女，此说虽显证据不足，但也并非完全不可能。

晚于贝纳沟佛教岩画的还有岩文题记，据谢佐等人的《青海金石录》中的题记译文为："马年，浮雕众佛像并一切写壮士行愿等赤德祖赞在位时为供养众生之业，方丈大译师益西洋制、工匠方丈钦昂则、嘉桑与华旦及所有工头皆圆满竣工。上方众力士于峭壁雕刻佛与诸壮士并三宝所依之身像，一切众生见之，触之，膜拜之，思念之，则福泽与彻悟，用祝赞普父子及一切众成无上菩提。"从上文题

① 索南坚赞：《西藏王统记》，刘立千译，西藏人民出版社，1985年版，智观巴·贡却手丹巴绕吉：《安多政教史》，吴均等译，甘肃人民出版社，1989年版。

② 蒲文成：《甘肃藏传佛教寺院》，青海人民出版社，1990年版。

③ 黄显铭：《文成公主入藏线索再探》，《西藏研究》，1984(11)。

记可知，此岩文是为祝赤德祖赞、赤松德赞父子长寿而作。赤松德赞是赤德祖赞与金城公主所生，故此岩文当与文成公主在此驻跸有关。

勒巴沟岩画。位于贝纳沟岩画东北约8公里处的勒巴沟沟口。勒巴沟一带的藏民中也流传着许多关于文成公主的故事，凿刻在勒巴沟沟口的岩画《文成公主礼佛图》和《三转法轮图》，更加证明流传在这里的关于文成公主的故事是真实的。比如当地藏民把二牛抬杠式的犁至今仍叫做"文成公主"犁，他们认为犁是由文成公主由这里传入藏区的。

文成公主礼佛图，释迦牟尼立于莲花座上，其右侧第一和第四形象为侍女或侍童，第二个著吐蕃服者应是松赞干布，身着的胡装为吐蕃早期的典型服饰，第三个汉家女形象是文成公主形象。

三转法轮图，凿刻于距文成公主礼佛图左方约5米的崖壁上。画面中心为释迦牟尼，手施转法轮印，结跏趺坐在双层仰莲狮子座上，在其左右两边各有一结跏趺坐的佛像。画面最上方有四个合十交脚菩萨像，均有圆形项光；画面右下方为四个双手合十的牛头蛇尾人形象；左下角为象、牛、豹、鹿、虎等动物形象。



图179　青海勒巴沟文成公主礼佛图

以上勒巴沟口这两幅岩画，其凿刻的时间，或为文成公主驻跸此地时命人所刻，或为文成公主途经此地之后，佛教信徒勒石以志。无论如何，这两幅作品均与文成公主入藏有关。

凿刻于勒巴沟口的《文成公主礼佛图》和《三转法轮图》，无论从考古角度还是艺术角度，都是难得的珍贵作品，它们不仅再现了历史上的两位象征民族团结和融合的真实人物——文成公主和松赞干布，而且也再现了唐代中原与青藏地区相互融合的艺术风格。



图180　青海勒巴沟三转法轮图

大概由于玉树地区贝纳沟和勒巴沟两处岩画激发了人们

对石刻艺术的偏爱，从此以后，这里便成了藏区规模最大的石刻艺术产地之一。比如距勒巴沟西北10公里左右的松塞嘛呢石堆，堪称藏区规模之最。

玉树地区藏传佛教石刻艺术多姿多彩，这里的自然风光、岩画、石刻、藏族风情构成了具有浓郁地方色彩的特有基质，这大概正是贝纳沟和勒巴沟岩画作者选择这里作画之初衷。

海北刚察县岩画

青海湖之北的海北藏族自治州刚察县，已发现舍布齐、哈龙和海西三个岩画地点。

舍布齐岩画。位于刚察县泉吉乡立新大队舍布齐沟口山顶上，其东约8公里为青海湖，山顶相对高度约50米，海拔3500米。舍布齐沟为石甫滩和青海湖之间的通道。舍布齐沟口北为石甫滩，滩长约30公里，宽约15公里，地势平坦，水丰草茂，为当地牧民的冬季牧场。

舍布齐岩画，敲凿在一块高2.80米、宽3.40米的千枚岩石面上，由于千百年来风蚀雨淋，岩面剥落，现仅残留31个图像，约可分做三组。

1组有18个图像，面向东方，画面有牦牛、鹿、羊、骑马人、马驾车、骑马狩猎以及藏文，均用垂直打击法制作。其中骑马猎手和藏文为后人所为，其余为青铜时代作品。



图 181　青海刚察县舍布齐动物岩画

2组有六个形象，有猎牦牛、羊、狼、飞鹰等。最上方的骑马猎牦牛的图像，制作的形象优美得体，牛小头肥身，造型雄健有力，骑马的猎人，腰悬槌杖，持弓待发。左下方的飞鹰，灵活多变，婀娜多姿，给人以强烈的动感。

三组，主要由三头牦牛组成，上下排列有序。

哈龙沟岩画。位于刚察岩吉尔孟乡哈龙沟。沟内水草丰美，为东北—西南走向。

岩画敲凿在沟内3000米处的花岗闪长岩山冈上，山冈高约30米，海拔3400米。岩画制作在6块岩石石面上，共17个图像，均磨刻而成，风化较严重。第1块石面刻

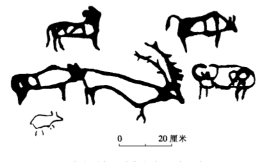


图 182　青海刚察县哈龙沟狼、牦牛和鹿岩画

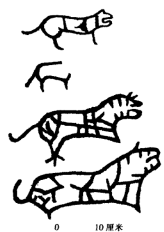


图183 青海刚察县海西沟四虎图岩画

以鹿和牦牛；第2块石面，由狼、牦牛与鹿组成；第3块刻有马形；第4块刻有双峰驼；第5块刻有羊和牛；第6块刻有前后随行的两头牛。

海西沟岩画。位于刚察县泉吉乡海西沟。岩画凿刻在海西沟口山顶花岗闪长岩上，岩面向东。约可分作两组。一为群虎图，由上下排列的四只虎组成。二为牦牛和藏文，从刻痕看，藏文为后刻的。

海北藏族自治州刚察县这三处岩画，是青海湖周边岩画的组成部分，它显示了青铜时代湖边地类区的文化信息及游动的动物群落。

海西岩画一瞥

海西是青海岩画最密集的地方，青海省的文物考古学家先后发现怀头他拉、巴厘、巴哈默力、蓄集和天棚等多处岩画。1990年作者陪同中央电视台拍摄《望长城》又亲自考察卢山和怀头他拉两处岩画。

怀头他拉岩画。位于海西州德令哈市怀头他拉乡西北约40公里处的哈其布切沟，海拔约3500米。沟长约5公里，宽约1公里，为南北走向，河已干涸，河沟内大、小石块星罗棋布，岩画敲凿在沟内大小各异的变质巨岩上，约有30余块，共约有100余个图像。

岩画多数面向东、南、东南，主要的画面有牦牛、驴、羊、藏文、骑者、符号、动物交配；马、狼、符号、前后两头的牛；马；羊；盘肠(吉祥结)和藏文六字真言；鹰、鹿、羊和符号化藏文；符号化藏文；蛇；羊；藏文；畜栏和符号；卐形符号、牛、羊、牦牛；鹿、骑马人、牦牛、太阳和符号；鹿、犬和骑者；牦牛；单峰驼；围栏和动物；神格面具；羊；太阳和犬；动物和符号；骑马人、图案和符号；凹穴群；蛇、牦牛、符号；骑马者、系尾人、虎、蜥蜴；牦牛和骑马者。特别值得一提的是，1990年笔者在沟中部一块巨石上发现一幅岩画，保存完整，刻痕清晰。内容别致，有马、鹿、山羊、犬等动物，花朵，蹄印，以及形形色色的符号等，是怀头他拉已发现的岩画中最有价值

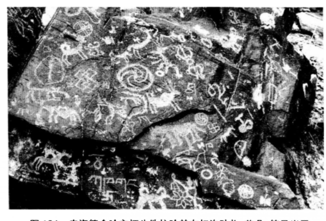
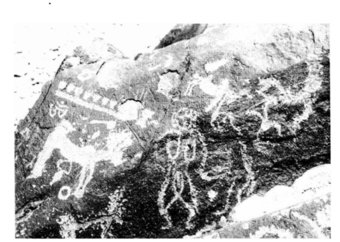


图184 青海德令哈市怀头他拉哈其布切沟动物、花朵、符号岩画




图 185 青海德令哈市怀头他拉哈其布切沟男女欲交媾、动物、符号岩画

的画面。

怀头他拉岩画是青海地区的晚期作品，制作较粗糙，有很多属涂鸦之作，但从内容上看，活现了9世纪唐代吐蕃人的生活风趣。

巴厘岩画。是海西州又一处很有价值的作品，位于乌兰县巴音乡的巴厘河滩。巴厘河从巴厘河滩南端的巴厘沟流出，横贯河滩南北。岩画凿刻在巴厘沟口处的一块花岗岩上，岩石高2.10米、宽2.90米，其上共有12个图像，有猎人、犬、日、月、羊、鱼、卐字纹、狼逐鹿和犬吠日等。这些内容活现了作画者的原始宗教信仰和生活情趣。

从作画的风格、题材内容以及刻痕的颜色看，在时代上基本上为同一时期的作品，但也略有先后。狼逐鹿中的狼爪被制作成鸟爪状，也见于阴山岩画中，这是典型的北方草原艺术特征。鱼形岩画，在中国早期岩画中均不见，只有在晚期岩画中才出现。鱼形岩画的早期图像只见于韩国。①

巴哈默力岩画。位于海西州都兰县香加乡东12公里。据调查者说，此处岩画均被

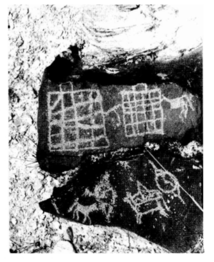

图 186 青海德令哈市怀头他拉哈其布切沟棋盘和骑者岩画



图 187 青海德令哈市怀头他拉哈布其切沟神格面具

① 〔韩〕任昌淳:《韩国金石集成》,一志社,1984年版;黄寿永、文明大:《盘龜壹岩壁雕刻》,东国大学校出版部,1984年版。



图 188　青海乌兰县巴厘岩画

当代或近代人重新打凿，原始风味被破坏。可分九组，岩画内容为：三角形、骆驼；山羊群；骆驼、狗、长方形图案；方形图案、镰刀；象；鹿、羊、骆驼；野羊、蛇、羊、马、太阳；蛇、羊、獐、牛、符号；两个太阳。

蓄集岩画。位于乌兰县蓄集乡南约15公里处的察汗以没台，这里是群山环抱的草滩。岩画刻于草滩西南高约7米的山崖上。岩画分两组：第1组是面东的两头牦牛；第2组为射猎图。时代约为青铜时代。

天棚岩画。位于天峻县天棚乡鲁芒沟。岩画凿刻在从山体崩落下来的两块巨石上。附近蔓草茫茫，天蓝地绿，景色佳丽，是当地牧民的夏季牧场。

第1块巨石的画面，有51个图

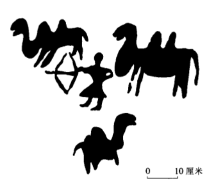


图 189　青海都兰县蓄集猎牧岩画

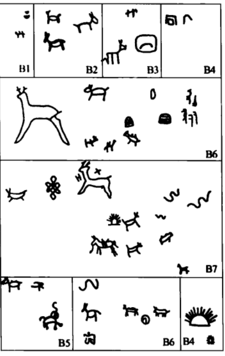


图 190　青海都兰县巴哈默力沟岩画



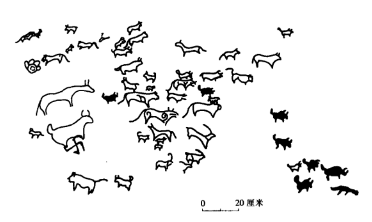


图 191 青海天峻县天棚虎逐牛羊岩画

像，是一幅规模宏大的虎逐牛羊图，画面中间有6只虎，其周围绘以众多的牦牛、家羊、羚羊和马等草食动物，富有青海早期兽逐岩画的风格。

第2块石面有17个图像，亦为兽逐图，画面左边为3只虎，右面是14只食草动物，有骆驼、牦牛和羊等。

岩画表明，距今3000年左右，在青海湖以西地区水丰草茂，这里有多种兽类存在，有发达的狩猎业。在距今1000多年时，这里又有发达的畜牧业。

海南岩画的魅力

青海省海南藏族自治州岩画，都分布于共和县境内，岩画分布于和里木、中布滩和切吉三处。



图 192 青海共和县和里木岩画
1. 鹿 2. 虎食牛 3.4. 牧牦牛

和里木岩画。位于共和县发吉乡然呼曲村东15公里左右的和里木。和里木地处切吉滩的北端，岩画凿刻于两个台地衔接处断面的细沙岩上。刻有岩画的岩石有39块，每块1组，即共39组。岩画的题材内容有牦牛和驴，骑马者，狍子和牦牛，虎食牛，虎，牦牛、人、狗和马，

鹿、羊，牧牦牛和马，黄羊，牦牛和马，牧牦牛，狍子与牦牛，马与牦牛，狍子与黄羊，狼、人、牛、鱼、虎，人牵驴与骑马射箭，骑马者与牦牛。

切吉岩画。位于共和县切吉乡南13公里处的卢阿龙河当山顶之上，地处切吉滩南端。岩画凿刻于山顶细沙岩，分刻于两块石面上，共6个图像。1组，三只羚羊和两只狼，共有5个图像，面向西南。2组只有一个牦牛，面向西，造型生动。

中布滩岩画。位于海南州共和县切吉乡西5公里处。中布滩，东西约20公里，南北约15公里，中布河流经其地，这里地势低凹，每逢下雨，雨水潴集，故此水丰草茂，此地为当地牧民的冬季牧场。中布滩古称大非川，是兵家必争之地。唐代吐蕃曾于此大败唐将薛仁贵。岩画凿刻在中布滩西端的阿龙休山丘上的沙岩岩面上，山丘呈东南—西北走向，山丘高25米左右，海拔3400米左右。岩画的题材内容全是动物，有牦牛、鹿、羚羊等，而以牛占多数。羚羊又名鹅喉羚、长尾黄羊、驴尾黄羊，它是典型的荒漠和半荒漠种类。稍有季节性迁移，喜在开阔的地方活动，白昼活动，能耐旱，以猪毛菜属、葱属、戈壁羽茅为食。分布于内蒙古西部、甘肃北部、新疆和青海的柴达木盆地。岩画的所在地共和县，位于柴达木盆地之东，故这里出现羚羊岩画不是偶然的。

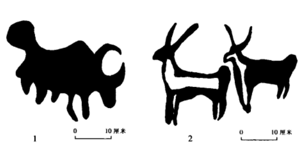


图193　青海共和县中布滩牦牛和羚羊岩画
1. 牦牛　2. 羚羊

野牛沟畔的牦牛岩画

野牛沟位于青海省海西蒙古族藏族自治州格尔木市西南郭勒木得乡昆仑山脚下，岩画所处的四道沟山呈东南—西北走向，海拔约3900米，相对高度30米左右，是当地牧民的夏季牧场。

按照野牛沟的空间分布，可将这里的岩画分作两个地点：第一个地点在四道沟山梁南坡的花岗细沙岩上，有45幅画面，约350个左右个体形象。画面多面向正东或东南。45幅(组)岩画的主要画幅有：鹰、牦牛、骑者，牦牛和鹿，狍子、牦牛、骑马人、鹰，北山羊、牦牛、人，鹰和人，牧牦牛、骑马者、牵驼，牦牛、北山羊和马，牧牦牛和双峰驼，牦牛、动物图案、山羊，日、月、驼和鸟卜巫师，鸟首

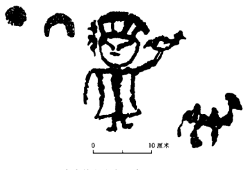


图194　青海格尔木市野牛沟巫师鸟卜岩画



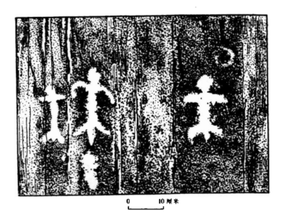


图 195 青海格尔木市野牛沟饰尾人舞蹈岩画



图 196 青海格尔木市野牛沟牧牦牛岩画

舞者，驼、豹、骑者，骑马牵驼人，车和车符号，猎牦牛，牧牦牛、驼鹿，驼、牛群；第二地点在第一地点之南约4公里，两地有小山相隔，有7幅岩画，主要画面有骑马牧牦牛，猎人和动物图案，群舞等。

野牛沟岩画题材中，最引人注目的是牦牛岩画和巫师岩画，前者反映了作画时代这里的主要动物，后者显示了当地猎牧民的习俗。

牦牛又称犛牛，偶蹄目，牛科，形体大而粗壮，成年雄兽肩高达1.60米，体重约500公斤。肩部隆凸，耳小，四肢短粗。雄性角大，角先直伸，再向外复向上弯曲，角尖又转向内后方。它能耐高寒，栖于高山，常数十成群。晨昏活动，白天藏匿，秋季繁殖。夏季生活于海拔5000米以上地带，主要分布于青藏高原，大约东至祁连山，西至拉达克以东，北至昆仑山脉[①]，其他地方就很难见到了。牦牛的肉可食，皮能制革成衣，有较大经济意义。

正因为牦牛在青藏高原有较大经济意义，牧民才把牦牛作为岩画的主要题材。据考察者统计，野牛占野牛沟岩画中整个动物形象总数的60%以上，牛的造型带有浓重的模式化倾向，牛形的神态较呆滞，造型风格、制作手法和打制技术都很雷同，有千佛一面之感，其造型特征为小头、大角、隆肩，创作者以追求形似为己任。这些牦牛，既是现实存在的牛，尤其是牧牛场面，应是现实生活在岩画艺术中的反映，但也有些牦牛，尤其是单个存在的牦牛，具有显明的原始宗教意味。

牦牛是青藏高原上极不寻常的动物，它是生活的物质基础，是智慧的载体，是宗教、仪轨，是审美对象，是情感生活中不可缺少的角色。

在藏区，世世代代以来，许许多多人家在门上或在嘛尼堆上供以牦牛头，用

① 夏武平:《中国动物图谱·兽类》,科学出版社,1964年版。

以保佑家庭、驱除妖魔。这种古俗，在野牛沟岩画中找到了源头。

无独有偶，在青海柴达木盆地中发现的诺木洪文化的居住遗址中，就发现过牦牛头和陶制牦牛塑像。由岩画和遗址中发现的形象和遗物证明，行之于藏区的上面的古老习俗，其根源可以追溯到公元前1000年那个古老的时代。

在野牛沟诸多岩画中，以鸟卜巫师最富有神秘性和原始宗教性，从凿刻的颜色和造型风格看，鸟卜巫师要比牦牛岩画的时代晚得多，大约是北朝或其先后的作品。那位鸟卜巫师身材短小而肥硕，身着长袍，一手擎鸟，一臂下垂，面部向着观众。这位岩画鸟卜巫师，是一幅与藏族原始宗教相关的作品。

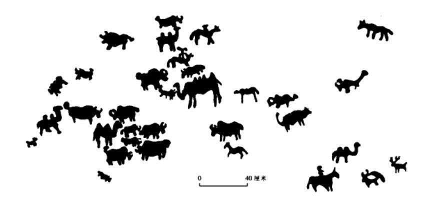


图 197　青海格尔木市野牛沟骑牧岩画

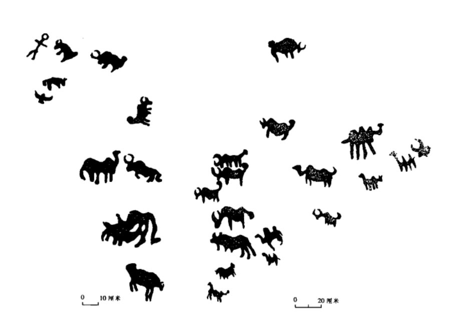


图 198　青海格尔木市野牛沟放牧岩画

图 199　青海格尔木市野牛沟车和牦牛岩画



图200 青海格尔木市野牛沟捕栏、猎人和野牛岩画

卢山岩画隐藏的玄机

青海卢山岩画位于海西州天峻县江河乡卢山山顶岩盘上。卢山这个醉人的地方，与我结缘不浅，我曾于1990年4月、1993年9月先后两次到此地考察岩画。

走近卢山，恍如置身于一幅风景画中：前面是一座风景旖旎的小山，山中河水清澈如镜，粼粼发光，绿草如茵，碧蓝的天空轻云荡漾……卢山被江河从中切开，分左右两个山丘夹峙江河，岩画散刻于江河右岸山丘的东坡岩盘上，当地海拔约3600米，卢山相对高度约40米。卢山四周水丰草茂，地势平坦，是藏民的冬季牧场。

卢山岩画集中分布的岩盘面积8×10米，上面约有150多个图像。制作的方法，有磨刻、阴线和垂直打击三种。从作画的手法、岩画题材内容和风格看，这里岩画经历过一个漫长的时代，从青铜时代一直到早期铁器时代。

岩画的题材多种多样，其中动物形象有牦牛、羚羊、虎、鹿、马、鹰、豹等；人物形象有奔跑者、角斗者、狩猎、交媾者等。此外，还有车辆、树、符号等画面。

在众多的岩画动物中，鹿和鹰是特别有意味的。鹰或单个存在，或几个排列在一起。有的鹰形制作精致，甚至连羽毛也刻画出来。鹰是萨满教中常见的动物，萨满教认为，巫师通过某些动物可获得新的富有魔力的生命，赋予巫师以新生命能力的动物主要有鹰、鹿和熊，除了能帮助巫师通天以外，鹰在早期萨满教中被认为是第一个萨满巫师的父亲和太阳的象征，而住在世界树之内的另一神秘世界的中心，这种神秘世界正是萨满教巫师作法要去的地方。既然鹰能帮助巫师通天、通神，那么死后希冀灵魂能升入天堂的人们同样希望得到鹰的帮助。唯因如

此，鹰便成了世俗化的崇拜对象。此外，鹰还是普遍流行于欧亚大陆的文化象征——战神和保护神。内贝斯基在其名著《西藏的神灵鬼怪》一书中列举西藏的13种战神，鹰是其中之首。①在藏传佛教艺术中，常有一只叼着一条蛇的鹰。嘴里叼的蛇是象征世间邪恶的恶龙。藏传佛教中作为战神和保护神的鹰，来自印度佛教。在印度怛特罗中，鹰被认为是车神，在后来搀杂了佛教因素的本教文献中，鹰作为战神和保护神的文化象征更是显而易见。

尽管藏民将鹰视为战神和保护神的观念源于中古时期的印度佛教，然而鹰形象的原型却出现于青铜时代，在蒙古高原和西伯利亚青铜时代岩画中，鹰也是常见的一种动物形象，前苏联岩画学家奥克拉德尼科夫(A.P.Okladnikov)把岩画上的鹰解释为氏族的保卫神。将鹰视为保护神的明确记载，似是美索不达米亚神话。在两河流域公元前2500年前的一块叫做秃鹫的石碑上，用浮雕手法描绘了宁吉尔素神和被俘的囚犯的大事。宁吉尔素神手上刻绘着一只鹰，这只鹰是宁吉尔素神的象征，同时它又被认为是战神和追逐之神。

中国北方的蒙古族、通古斯族、满族以及北美印第安人萨满巫师，戴鹰饰或披挂鹰羽制成的服饰跳神作法的文字材料和研究成果很多，这里不再赘述。值得注意的是，汉代居住在呼伦贝尔盟西部的鲜卑族也是鹰的崇拜者，在满洲里扎赉诺尔鲜卑墓群中出土的铜片上有许多飞鹰的形象。在这里还值得提及的是，青海卡约文化中一件鹰的腿骨，其上刻有三只竖列的鹰，这显然是萨满巫师作法的法器。

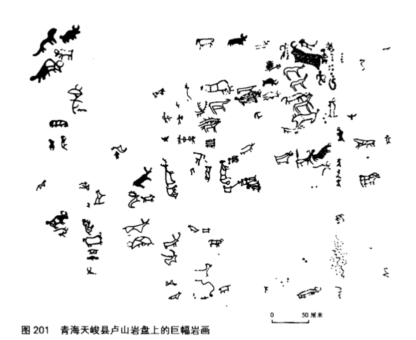


图201 青海天峻县卢山岩盘上的巨幅岩画

① 内贝斯基：《西藏的战神》，《国外藏学研究译文集》(5)，西藏人民出版社，1989年版。



其次，鹿在卢山岩画中也占有一定比例。鹿是许多本教土著神的坐骑，比如十二丹玛女神的许多神祇以及本教中的赞神都是以鹿为坐骑。神祇以鹿为坐骑可以带着他们升向天空。本教巫师作法时，往往骑在黏土塑成的鹿或一面称之为"rŋa"的鼓上，他们以此种方式升向空中与神沟通。西藏八宿县有一幅巫师骑鹿的岩画，清楚地再现了这一宗教信念。

在欧亚大陆上，普遍流传的一则有关世界起源的神话中，鹿被描写成"浑身发着白光，高扬着头，长长的角横在背上，半闭着眼睛飞入空中"的形象，因此，鹿又被认为是太阳神。

对于萨满教巫师而言，巫师能通过多种方法而获得某种动物的超常能力，鹿的超常能力在于它的角，鹿角能使鹿飞向空中。

在藏族本教文献中，鹿也是一种具有飞翔能力的动物。聂赤赞普在位期间，传播十二种"因派箴言"的佛教思想，其中第十种是"获得了高飞学问的鹿"。在供养仪式方面，"如果一个人给赞神奉献用大麦粉做的鹿，就能飞到它们那里去"①。

见于青藏高原岩画中的鹿，应为萨满教巫师通天的助手。卢山及内蒙古多个地方的岩画中，嘴呈鸟喙状的鹿，则应是其神化了的形象，它赋有的神性是一看而知的。

卢山岩画中的虎形，是与萨满教对虎的功能的认识联系在一起的。中原殷周青铜器纹饰中虎食人的主题是理解萨满教中虎的文化功能最形象的材料，萨满教流行的中亚地区也出土有同样主题的虎食人图案。在萨满教中，这处主题表现的是生命再生，认为巫师通过被虎吞食后获得再生，从而具有超凡的能力。萨满巫师被虎吞食的迷狂和梦境体验是获得超凡能力的前提。张光直先生认为："这一动作并不一定表示食人，即将人头人身咀嚼咽下……这几件器和所象的人奶可能是非作法通天的巫师，他与他所熟用的动物在一起动物张开大口，嘘气成风，帮助巫师上宾于天。"②古代青铜彝器是巫觋用于沟通天地之物，因此其上的虎等动物纹样显然也与通天地有关。关于这一点，在《左传·宣公三年》解释得很清楚："昔夏之方有德也，远方图物，贡金九枚，铸鼎象物，百物远为之备，使民知神。太民人川泽山林，不逢不若，魑魅魍魉，莫能逢之。用能协于上下，以承天体。"

汉代之后，萨满教中虎与天的关系，仍承袭了原先的思维模式。汉代有这样一个故事：汉宣帝在南郡曾猎获一白虎，驯为坐骑。每当乘白虎出行，常见仙人们乘着三虎车云游在天空中。③

藏族古典文献对虎的记载，亦大多与巫师或僧侣有关。本教巫师举行仪式时，"打着饰以老虎的旗帜，身穿围裙和戴着以同样材料制成的帽子，虎牙和虎爪

① 卡尔梅：《本教史》，《国外藏学研究译文集》(1)，西藏人民出版社，1985年版，汤惠生：《青藏高原古代文明》，三秦出版社，2003年版。

② 张光直：《商周青铜器上的动物纹样》，《考古与文物》，1981(2)。

③ 李铁：《汉画文学故事集》，中国青年出版社，1989年版。

0 10 厘米

图 202　青海天峻县卢山对射图

0 5 厘米

图 203　青海天峻县卢山蛇与圆点岩画

0 10 厘米

图 204　青海天峻县卢山猎野牛岩画

图 205　青海天峻县卢山车猎图

图 206　青海天峻县卢山车猎图



用作他们的装饰物”。

由于虎在古代居民心理上的崇高地位，才作为凶猛和威严的象征，萨满教将其视作沟通天地、人神之间的使者，并作为战功的象征，《新唐书·吐蕃传》载，吐蕃战死疆场的人，其墓侧建一小红色房屋，屋中绘一白虎，以人为战功的象征。

见于卢山岩画中的豹形，大约与虎有类似功能。豹也是由于身上的斑纹而与虎相提并论，所谓“大人虎变，君子豹变”即此意也。《说文》对豹的解释是：“豹，似虎，环文。”可见对豹所重视的也是斑纹。虎、豹身上粲然可观和变化莫测的斑纹，是萨满教看重豹并认为它们可以通神的重要原因之一。

卢山岩画中，共有4幅马驾车的画面，其中两幅是车猎图。车猎图为三匹马驾车，车为单辕、一舆、两轮，每轮六辐，人站在车上正盘弓引箭射猎车后的一头牦牛。另一幅车猎图，猫绘的则是猎手将受伤的野牛系于车旁的情况。

在中国，车的发明和使用，其年代大致在公元前2000年至公元前1000年之间，这正与卢山岩画制作时代约略相同。当时在社会生活中已出现了车，见与卢山的车形岩画，与甲骨文和金文中的车字很相近，说明当时青海地区已有了车，最起码制作岩画的巫师是见过车的，否则车岩画在卢山出现是不可思议的。至于当时的车，是实际用于生产的抑或完全是狩猎巫术的仪式行为尚难遽断。

卢山岩画中的搏斗图，共有两组画面，一幅为两人作盘弓搭箭对射图，两个男子皆性器挺举，似以此增强射力；另一幅为一人持盾，另一人执弓，两人对攻。

在卢山与生殖有关的岩画有两幅，一幅是欲交媾图，另一幅是由代表男性的蛇形和代表女性的圆点交织在一起，即用一种抽象的方法隐喻男女交合。

见于卢山的这类有关生殖和交配的图案，是自旧石器时代以来，经铁器时代，一直到今天，在整个世界范围内一种恒定的艺术主题，它缘于与人类自身以及世界万物的繁衍密切相关的生殖巫术。在原始人的眼里，巫术仪式对于客观世界具有刺激和诱发作用。直白地说，即在牧场进行交媾，将促使牧草与牛羊繁殖与生长；在田地里交配，将促使庄稼生长，不管是牲畜或人类自身的交媾都能起到这样的效果。见于卢山的这类岩画内容，自然与生殖崇拜有关，它所表现的是“生命源”。

卢山岩画中的狩猎场面，分布在上述的岩盘上及附近几个零散的岩画点上。见于岩盘上的狩猎岩画，猎人腰系槌杖，站在树后，以树为隐蔽物，将箭头对准猎物——野牦牛。另一幅猎牦牛场面，刻于卢山另一处山岩上，画面上有4个猎人正在狩猎14只动物，其中有野牦牛、



图207　青海天峻县卢山牛和鹿岩画

野猪和豹等。猎手或跪或站，腰悬箭囊，弯弓引箭，造型生动，构图完整。

卢山岩画的时代距离我们越来越远了，刻制在山上的岩画图像也随着时代的风尘变得越来越模糊了，然而遗留至今的幅幅画面，却像昨夜星辰，依然闪耀着，向今人娓娓动听地讲述着逝去的岁月，包含的天机。由车辆岩画看，这是青铜时代中晚期作品。

第二节　西藏岩画

"世界屋脊"上猎牧部落的历史画卷

高山巍巍，天风猎猎，号称"世界屋脊"西藏高原，不仅在自然界，而且在人文上也留下闪光的一页，古代人在这里绘画和凿刻的优美岩画，在向今人娓娓叙述着昨天发生在这里的一个个动人心弦的故事。

西藏岩画的信息，最早见于西方人士的记载，如意大利学者杜齐教授在《穿越喜马拉雅》一书，提到拉达克、藏东地区、西藏西部、后藏等地区，发现在巨大花岗岩石的"岩石雕刻"、"雕刻物一般是动物，经常出现的是大角野山羊，还有骑在马背上的人，进行战斗的武士，后期还有塔的雕刻物"①。另一位意大利人奥夫施莱特(Peter Autshnaite)曾在他的一篇报告中提到，在拉萨附近，曾发现有在大圆石上画的动物(可能是马)形象。②然而这些发现，仅是一些零星的线索而已。西藏岩画的真正发现和研究是近二十年的事。1985年藏西日土县境内发现三个岩画点，发现数十幅岩画。③大规模岩画的发现，始于20世纪90年代初期，1990年文物考古工作者在藏南定日发现两处岩画地点。④翌年，于雅鲁藏布江北岸的昌果沟发现一个岩画点⑤，同时在当雄纳木错湖畔发现多幅岩画。⑥1992年发现的岩画，包括西部地区的日土、革吉、改则和藏北地区的仁布、申扎、班戈、那曲、索县，以及藏东南地区的八宿、墨脱等县境内数十个地点的300多幅岩画。1994年四川大学李永宪又在藏西地区的札达发现两个岩画点。⑦迄今为止，西藏高原共发现古代岩画近60处，分布范围几乎在整个高原。西藏高原岩画，记录了这个高原古代先民

① 〔意〕杜齐：《穿越喜马拉雅》，向红笳译，西藏人民出版社，1987年版。

② 〔意〕奥夫施莱特：《西藏居民区的史前遗址发掘报告》，杨元芳、陈宗祥译，四川省考古研究所：《石棺葬译文资料集》，1985。

③ 西藏自治区文管会普查队：《西藏日土古代岩画调查简报》，《文物》，1987(2)。

④ 西藏自治区文管会普查队：《西藏定日门吉岩画调查简报》，《南方民族考古》第四辑，四川科技出版社，1992年版。

⑤ 西藏自治区文管会：《西藏岩画艺术》，四川人民出版社，1994年版。

⑥ 西藏自治区文管会：《西藏岩画艺术》，四川人民出版社，1994年版。

⑦ 李永宪：《西藏原始艺术》，四川人民出版社，1998年版。





图 208　西藏狩猎巫术岩画

物质生产和精神活动。

从目前已发现的岩画看，西藏岩画的遗存形式有四种：首先是洞窟岩画，主要发现于申札和当雄两县境内的纳木错湖滨山体洞窟中。这些天然洞窟，深十余米至数十米不等，洞口较宽大并接近洞口地面，洞内较平整，洞壁较光滑，洞口外有充足的水源和开阔而平整的地形。无疑这种冬暖夏凉的洞窟，是古代猎牧人理想的居住场所。由于洞窟中是远古人经常居住之所，因此，在其内便留存下居住者所画的画面。在制作方法上，洞窟岩画均采用矿物质颜料涂绘而成。其次是山体岩壁岩画，分布较广，几乎遍及西藏各岩画地点，其时代起始早，延续时间长，从存留的岩画作品看，从青铜时代至吐蕃时期皆有之。一般分布于地形比较开阔的山谷两侧，山前湖滨地带及山谷出口等地。其三，岩荫岩画。岩荫，有人称岩厦，系指山体或岩石的垂直面向内凹，进而形成一个"岩顶"的自然形态。岩荫是原始居民避风雨和居住的场所，在当雄、日土两个地点，均发现过岩荫岩画。西藏的岩荫岩画，均为矿物质颜料涂绘而成。其四是刻画于露天旷野的巨石上，主要分布于高海拔地区，从西至东分布在日土、革吉、改则、仁布以及索县一线。这类旷野巨石上的岩画大都属于比较早期的岩画形式，制作方法系敲凿法。

西藏岩画的题材内容，可以将我们带入曾经存在而今已消逝的那个古老的社会。岩画



图 210　西藏畜牧岩画
1. 定日放牧岩画　2.3. 日土放牧岩画



图 209　西藏原始宗教岩画

的题材内容丰富而多样，有狩猎、畜牧、战争及演武、神灵崇拜、自然崇拜、生殖崇拜、舞蹈、动物、佛教等岩画，以及其他内容的岩画。

狩猎岩画是西藏岩画，也是中国方北草原常见的题材和内容。在西藏狩猎岩画中，通常由猎人、猎具及作为被猎对象的野生动物组成，但有的只是执弓搭箭的猎人。被猎动物为哺乳类，包括野牦牛、野山羊、野驴、岩羊、羚羊、鹿等，还有一些飞鸟，出现频率最高的是野牦牛、鹿、羊和野驴等。这个野生动物群落，从动物种属看，被狩猎的动物均为现生种。



图 211　西藏岩画中的巫师与神灵

猎人的形象富有动感，猎人们或头戴尖顶帽，或身着长袍，或腰挎长刀，或手执弓箭，或骑马追杀猎物，或徒步围猎，或徒手擒拿动物，充分显示了当年高原上狩猎人的飒爽英姿和为生存一往无前的奋斗精神。



图 212　西藏岩画中的佛教图像

西藏狩猎岩画显示了历史的真实，是对当时狩猎业的写真：猎获对象是大动物；狩猎手段，或使用金属武器，或木棒等工具；狩猎方式出现了骑猎。画面显示，猎人的猎具主要有弓箭、弩机、大刀、长矛、套索等，还以猎犬、猎鹰等作为狩猎的辅助工具。狩猎工具运用了围猎、追猎、设伏等多种手段。在当雄县纳木错湖西岸洞窟岩画中，画有一头背部中箭的野牦牛，因为猎人知道：野生动物脊椎受伤，动物就会丧失奔跑能力。

畜牧岩画在西藏岩画中占有较大比例，以藏北和藏西地区较多，不少画面，畜牧岩画与狩猎岩画共存于同一幅岩画中，表明在古代这些地区两种经济形态是相互依存的。从画面看，当时人们已经能够畜养牦牛、羊、马等牲畜。在藏东八宿拉鲁卡岩画地点，有人骑鹿的图像，或许昭示，鹿亦被驯养为家畜。见于加林山



岩画中，有骑者对牦牛群实行“领牧”的放牧方式；在革吉盐湖岩画中，有人骑马跟在牛群之间的“散牧”方式。这些放牧方式多出现于较早的画面中。而在藏北那曲哈布沟较晚岩画中，画面出现了牧民居住的帐篷及其附近圈养牲畜的栅栏。

狩猎和放牧岩画，表现了西藏高原古代部族的经济生产方式和物质生活基础，这种经济形态和猎牧形式与今日高原猎牧业，尤其是牧业生产差别不大，表明这一区域性经济形态，在西藏高原源远流长，一直延续至今。

岩画中另一部分题材内容是原始宗教和晚期的教佛岩画。西藏岩画中，原始宗教的岩画，有反映日月崇拜、自然物崇拜、生殖崇拜、动物崇拜等丰富内容。此类题材的画面在较早的岩画中尤为多见，反映了西藏高原古代先民对于人类自身和客观世界的认识境界。而这种认识，是古人“万物有灵”神灵意识的物化形式。

生殖崇拜的画面较多，如日土塔康巴、纳木错湖扎西岛、八宿拉鲁卡等地岩画皆有之，通常表现为男性生殖器外露等。常使生殖器有意使之夸大和变态，这应是表示此类人物有着特殊身份或具有特异功能，而此等人物则应是巫师，变态的目的是表明此类人物具有特殊生殖力，或能影响他人的生育力。

自然崇拜的岩画，与“丰产巫术”或“祈求巫术”有关。这类画面，往往具有程式化的构图或图样。此类画面显示，人们将植物的生长、成熟同日、月、星辰等天体联系在一起，并祈求自然物保障牧草茁壮成长。这不但透露了古代先民认识到植物生长同季节变化有关，同时由此而产生了对自然界神圣力量的崇拜意识。

佛教岩画只限于晚期岩画。佛教岩画是佛教传入西藏之后的产物，主要内容有经幡、伞盖、金刚杵等器物；莲花符号、火焰、正旋或反旋的符号；各种佛塔等建筑物；拜佛等佛事活动等。



图 213　西藏动物岩画

动物岩画，既是表现了对动物的崇拜，又是对现实动物的描绘，它是一种单纯表现各种动物的画面构图。岩画动物主要有牦牛、羊、虎(或豹)、骆驼、野猪、驴等，以表现野生动物为主。动物的形象生动有趣，有的故意使之变态。

战斗及演武岩画，主要发现于西部地区和藏北高原。战斗岩画中的人物多为武士形象，看来作画时代，西藏的准军事组织

业已存在。表现演武的岩画，常见的是两两相对的武士们或骑马对峙或徒步对立，双方各执长矛对刺；或双方执盾举刀；或双方持弩以对；或双方作徒手角力之状。充满了敌对情绪，或肃杀之状。武士常身着宽肩束腰长袍，多见于较早画面中。在较晚岩画中，有表现征战的场面，纳木错湖扎西岛洞窟岩画中，有一双方征战画面，个个武士戴盔着甲，或执盾举刀，或举旗助威。



图 214　西藏古代造型艺术中的鹰形象

舞蹈岩画，多见于藏北、藏西、藏东地区岩画中，有单人独舞、双人对舞、多人齐舞三种形式。见于八宿拉鲁卡一幅单人舞，其头上有两条发辫，随舞蹈动作而飘扬起来；日土塔康巴岩画中，有男女二人对舞场面；纳木错湖扎西岛岩画中，表现了六位舞者围着篝火踏歌而舞的场面，舞姿优美而浪漫。舞蹈岩画的功能，既有媚神娱神的祭祀舞蹈，又有自娱性的舞蹈。

除以上各种题材内容外，西藏地区还有部分画面与日常生活和生存环境有关。如在较晚期的纳木错湖扎西岛岩画中，还有描绘人们起居生活，在帐篷内外人物的头上，戴着一种形状特殊的帽子。在日土塔康巴岩画，有表现古代部族迁徙的内容，人们列成长队鱼贯而行，他们或手拄木棍，或赶牲畜群，或背负重物，朝向同一方向蹒跚行进，在一张铺垫物上站着一位高大人物，似是行走人群的管理者，其身份为首领或巫师。

西藏岩画，是长期驻牧于此地的猎牧民共同创造的文化表现形式或记录方式，是西藏古代部族的原始艺术语言。当昔日的人们及其创造的文化被历史的尘土淹没消失之后，岩画作为一种艺术遗存，成为我们今天考察、复原高原文化艺术的珍贵资料。

西藏岩画的制作技术和艺术风格，与我国其他地区的岩画存在着微观的相异类系。西藏岩画的制作技术类型，可分为凿刻和涂绘两大类。凿刻岩画是用坚硬的工具在岩面上进行凿、刻、琢、磨而产生各种图像。涂绘岩画，是一种采用单色颜料绘制的岩画，以红色颜料居多，还有采用黑色颜料绘制的岩画。绘画方法，又有平涂法和线绘法之别。

西藏岩画的艺术风格、岩画的造型风格的总体特征为简练和拙朴，主要造型



方法有“以线造形”和“以面造形”两种，少数图像也有二者结合的造形手法。不论是以线条来表现图像，还是以平涂或琢刻的“剪影式”效果来表现图像，一般都只表现物体的外观轮廓和基本体态，作画者能十分简练地运用线条或块面刻画出各种姿态生动的人物、动物及生活场景，显示了高原先民们高超的形象概括能力和造形技巧水平。



图 215 西藏战争题材岩画

图 216 西藏舞蹈岩画

图 217 西藏帐篷岩画

图 218 西藏岩画中的人体装饰

其次，岩画作者还能在平面造型上多视角地表现物体形象。岩画的人物形象或动作主要采用正面表现手法，但也表现了侧面形象的行走人物及表现背面形象的人物。对动物的刻画也基本如此，除侧视角度的形象外，还有表现俯视角度的形象。对鹰的刻画，多为程式化的正面造型，即双翅平展，尾呈三角形，但鹰也有飞翔的侧视形象。这种用多视角表现物象的造型手法，是原始艺术中对透视原理的非合理化运用。这是作画者按照自己对物象的观察和理解，将不易观察到的物体的不同侧面综合起来，用以表现人们所认为的一个完整形象。

岩画造型风格第三个特点，是具有十分写实的艺术特征，追求逼真，以逼真对象为目标，这个特点，在较早或较晚岩画中都是如此，尤以早期岩画为突出。在已发现的岩画中，除少数符号岩画外，几乎都可以看出岩画所凭借的艺术源头，很少发现因抽象而不可辨认的物象。说明西藏岩画艺术是以现实题材为主，造型风格的发展是从早期的客观"再现"到理想化的"表现"。

岩画图像的装饰风格。西藏岩画的装饰风格是动物岩画的突出风格，岩画中的线条造型手法运用过程中，表现出对装饰风格的喜爱。装饰性图像，一般是对动物的身体和角进行装饰，如日土岩画中的羊、马、鹿、虎、野猪等动物身上添加"∽"形的纹饰，或在身体的前、后部位添画涡形纹。岩画的装饰性还表现在动物图像的组合上，如日土塔康巴岩画中有对鹰图案。这种相对动物图案化形式，亦见于内蒙古阴山等地岩画中，那里岩画有对羊、对马等动物形象。此外，中亚、西亚青铜艺术中对鸟、对鹰的纹样也不乏其例。

西藏岩画的时代和族属。西藏岩画经历过一个漫长的时代，时代的上限为青铜时代至早期铁器时代，晚至吐蕃时期之后，作画的民族为从事狩猎和畜牧的部落集团，岩画的表现形式和功能与猎牧文化中的原始宗教意识息息相关。据史书记载，西藏自青铜时代开始到藏南雅隆部落实现对高原文化、政治的统一，在西藏高原曾出现过许多大小部落集团，这些可以早到3000年左右的部落集团，大约就是《贤者喜宴》所说的"玛桑九族"，或即《汉藏史籍》所载的"二十五小邦"、"四十小邦"、"十二小邦"等部落。西藏高原大约在公元前4世纪左右，经历了各小邦部落之间长期战争之后，逐渐形成了象雄、苏毗等几个强大的部落联盟，其中象雄和苏毗主要驻牧于藏北和藏西。象雄和苏毗地区都是本教早期活动之地，作为本教文化载体的岩画在这里出现，就不是不可思议的了。

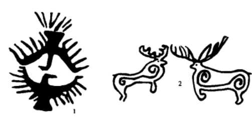


图219　西藏动物岩画中的相对式样

日土县岩画中所见的部落生活

日土县位于阿里地区的西部。阿里高原号称"世界屋脊的屋脊"，为历史上著名的象雄文明发祥地，其后主要为古代古格王朝势力范围。此地域在公元10~11世纪期间兴起了佛教复兴运动，一度使古格王朝佛教发展及其著名佛寺托林寺名声大噪，成为"上路弘法"的根据地，史称藏传佛教后弘期，在西藏地区文化史乃至西藏佛教发展史中占据极其重要的地位。[①]然而，在此之前，阿里地区及其辖区日土县人们的宗教信仰和社会生活又是什么样子？却是鲜为人知的。近几年

① 李逸之：《慈悲与美的造像——15至17世纪古格遗址模制佛像》，人民政协报，2004-11-18。





图220 西藏日土县任姆栋祭祀图

来，在日土县多次发现的精美岩画，为了解这个地区的部落生活和宗教信仰提供了鲜为人知的形象化资料。

走进世界屋脊西藏，扑朔迷离的神殿，斑驳陆离的神话传说，充满神秘色彩的岩画，为我们构造了一幅若即若离的古文明画卷。江海变迁，世界沧桑，远古的辉煌无声逝去，但阿里地区日土县岩画上遗留下的迷人神话和先民的手镌神诗，依然向今人叙述着这里发生过的故事。

日土县是一个令人着迷和神奇莫测的大地。它位于西藏的最西端，北纬32°12′，东经78°38′，平均海拔为4600米，南距阿里地区政府所在地狮泉河110公里。日土岩画分布于任姆栋、鲁日朗卡、恰克桑、塔康巴、康巴热久等多个岩画地点。岩画均分布在河谷附近的山岩上，周围地势平坦，水丰草茂，景色壮丽，古往今来是猎人牧民的理想苑囿。

1985年9月，西藏文管会文物普查队阿里分队来到这里，并在日土县日松区、日土区和多玛区分别发现三处古代岩画。其后又在日土塔康巴、日土康巴热久等地发现多处岩画。

日松区北距日土县约30公里，任姆栋山岩画在日松区东南1.5公里处。“任姆栋”，藏语意为画面，可知山名取自岩画。任姆栋山岩西侧，是山谷间宽阔的草场和沼泽地带。这里野草茂密，山泉密集，山岩下多股山泉汇入麻嘎藏布河，是一片水草优美的牧场。任姆栋山岩距地表高约100多米，为垂直的多层薄石层。岩画分布于距地表0.5~12米高的岩面上。每一画面上的个体图像，少则一个，多则几十个。岩画制作时，先用硬石块在岩面上刻画出细线轮廓，然后沿细线凿敲密麻点，组成粗线轮廓，或在轮廓内通体敲凿。分布在任姆栋山岩的四个支叉断崖上的画面多而优美，题材内容丰富多样，构图完整，画面图像多而统一于一个主题，兹举数例，以供欣赏。

祈求人畜兴旺而举办的祭祀场面。位于任姆栋南端西侧，高2.7米、宽1.4米，距地表高12米。画面分上下两组。上组刻有接受祭拜的主体：马、牦牛、日月、男女性器等。左上方线刻二人，一人着长袍叉腿而站，另一人骑于羊背。下组是祭拜者和祭品，是祭拜场面。最引人注目的是一条弯曲的大鱼和几条小鱼，鱼的左下方

是四个头戴鸟首的舞者，正在欢跳媚神娱人的舞蹈活动。舞蹈正是祭祀的重要方式。舞场左下方有10个陶罐，横列一排，以示内盛敬神的美酒。罐左有两个骑羊人，作为祭祀的监管人。其下列有125只羊头，分九排横列，上端一排为羚羊头，余为绵羊头。陶罐的酒和羊头，均为祭品。这个画面，活现了当时生民原始宗教中，为祈求人畜兴旺而进行祭祀的宏大场面。

生活图。由日出日入、放牧和狩猎及住房组成。用日的出入、猎人手执长鞭牧羊、牧民弯弓射羚羊和牦牛、方方正正的住房，去描绘他们的日常生活，虽然平淡无奇，却也感到盎然有味。



图 221　西藏日土县任姆栋食肉兽追逐食草兽岩画

食肉兽追逐食草兽。表现的是食肉兽对食草兽的追逐，有的是一只虎，追逐前面的野牛、盘羊、羚羊、鹿；有的是三豹追逐五只牡鹿、一只羚羊，还有展翅飞翔的两只鹰，但鹰是在天空飞着，没有与鹿豹在一个平面；还有一幅，是一羊追三鹿和一牦牛。值得注意的是一只鹿，被一方形围栏圈着，看来当时已有了对鹿的饲养。

日土区鲁日朗卡岩画。日土区东距日土县约20公里，岩画所在地鲁日朗卡山东距日土区约12公里。岩画分布在鲁日朗卡北面山脚下的六个岩面上，高出地面不超过4米。其中有一幅岩画，分刻在两个岩面上：上面一块，凿刻有二羊一人；下面一块，自上而下刻有相对的两只羊、一牦牛、两个舞者、一牝鹿。

多玛区恰克桑岩画。多玛区西南距日土县约95公里，恰克桑山北距多玛区约25公里。恰克桑山山脚下，从南到北是宽阔的答波草场，其处数股清泉汇成小河，向西流入多玛曲河，这里是一处丰美的牧场。岩画有三处，分布于恰克桑山余脉西侧和一岩洞的洞壁岩石上。



其一，位于恰克桑山余脉的断岩面上，左上方为星月，其下有三个光芒四射的太阳；正中有一棵树，枝叶繁茂，周围有小圆点；右边有人、卍形和太阳形。整个画面，显然属于原始宗教中自然崇拜的内容。

其二，位于其一画面东南约40米处。刻有众多佛像、菩萨像、高僧像和经咒浮雕，块块相连，但造像大小悬殊，均用金属工具制作，从造像风格的特点和藏文字刻法看，属于近代所作。在造像间隔处，用硬石制作的动物头部、腹部和尾部残迹依稀可见。说明这里很早就有岩画，后来的佛教徒又在其上刻雕了佛教的题材内容和经文。①



图 222　西藏日土县恰克桑自然崇拜岩画

其三，位于其一岩画东边15米处山半腰一天然岩洞的北壁。岩洞高12米、宽22米、深25米。洞北壁上绘有喇嘛塔、佛像和菩萨像等近代作品，均用矿物颜料绘制。在岩画近旁，尚有暗红色图像，说明这里尚有更早岩画，只是被近代岩画覆盖而不易辨清而已。



图 223　西藏日土县晚期岩画破坏早期岩画

在日土县，晚期破坏了早期岩画的现象并不罕见，下面一幅塔形岩画就破坏了鹿和牦牛岩画（左），另一幅牛形岩画破坏了动物和太阳岩画(右)就是两例。

日土岩画是很丰富的，除以上三个地点外，还有许多岩画点。比如在日土还有生殖崇拜的画面，三个男性，一个女性翩跹起舞，头上戴有禽、兽太阳之冠，臂下系长尾，女舞者尾下有四点，是表示女阴的凹穴，舞蹈的功能，是祈求生育。在日土康巴热久岩画中，有奔驰的鹿形，昂首扬尾，四腿作奔跑状，生动有趣。



图 224　西藏日土县生殖崇拜舞蹈岩画

又比如，在日土塔康巴岩画中，有一幅表现部落生活的画面，这幅

① 西藏自治区文管会文物普查队：《西藏日土古代岩画调查简报》，《文物》，1987(2)。

大型画面，长约8米，宽约3米。构图上表现一种比较完整的叙述性特征，其上刻画有120多个图像，其内容描绘了一次部落的迁徙活动，中间有八列行走的人物，均为侧面形象，有的背负重物，有的牵赶引牲畜，有的手拄木棍，行走方向一致，形体大小相同。在这些人物中，还刻画有巫师、部落首领、猎人以及武士等，十分生动地描绘出一个较完整的部落活动场面。[①]



图 225　西藏日土县康巴热久公鹿岩画

日土县阿垄沟，表现格斗和狩猎的场面，也是非常生动有趣的。

总之，西藏日土县岩画，向今人展示了一个曾经存在而今已消失了的时代缩影。岩画题材丰富多彩，以动物为大宗，有牦牛、羊、鹿、马、驴、骆驼、狼、狗、豹、虎、鸟、鱼等，此外还有狩猎、放牧、舞蹈、骑乘以及日、月、山、海水、植物、原始本教符号。

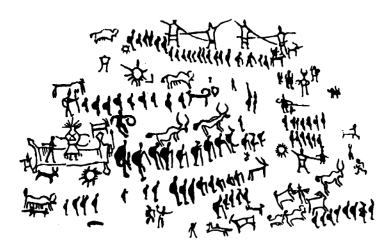


图 226　西藏日土县塔康巴岩画中的部落生活

日土岩画制作的方法，有敲凿、磨刻、刻画和涂绘四种，前三种是刻制法，最后一种是绘制的。

日土县岩画较多的有任姆栋、鲁日朗卡和恰克桑三处，但可提供分期依据的只有任姆栋一地岩画。根据任姆栋岩画的敲刻技法和造型风格可分为早、中、晚三期。早期岩画数量最多，题材有牦牛、鹿、羚羊、狗、狼、虎、豹、骆驼、人、树、太阳等。人和动物造型均倾向写实，简练而生动。早期岩画画面布局缺乏统一安排，个体图像零星分散，缺乏内在联系，表现大场面的画面较少。

① 李永宪：《西藏原始艺术》，四川人民出版社，1998年版。




图 227　西藏日土县塔康巴岩画中的巫师或部落首领(局部)

中期岩画数量少于早期，除原题材外，又新增了鱼、鹰、雁、野猪及陶罐等。人物仍趋向写实，动感强，着袍人物四肢开始用双线勾出轮廓，动物四肢表现出关节的弯曲。鹿身躯上多饰横置的“S”纹，豹、狼身上所饰竖线较为规整。刻画方法多为敲凿轮廓线。画面布局安排由个体图像组成大型画面，出现了祭祀、群舞、鹿群竞进等较大场面。

晚期岩画数量较少，题材有鹿、豹、狼、鸟等，动物的装饰性强。鹿躯体饰有繁缛的双勾线漩涡纹，鹿角、尾部亦用双线勾勒，对细部多有表现，豹、虎等肉食动物逐草食动物的场面明显增多。在任姆栋岩画中，可以看到早晚岩画重叠刻画现象，这一现象对岩画分期找到了可靠依据。

依照任姆栋岩画的分期标准，鲁日朗卡岩画的相对年代可以归入早期岩画，个别画面中有身饰横“S”纹者属中期动物画。恰克桑岩画约相当于任姆栋中期。

另外，有一些藏文“六字真言”和佛教造像，是近代甚至现代佛教徒用金属工具凿刻的，不属于岩画研究范畴，故可略而不计。

日土上述三处岩画，在题材内容、风格技法上都较一致，其他各地点亦多雷同，有浓厚的地方色彩和分期特征。经考察者的研究认定，认为日土岩画“应是吐蕃时期以前的作品，年代下限不晚于吐蕃早期”①。

日土县岩画，从经济生活、宗教信仰、文化娱乐、部落迁徙等诸多侧面反映了当年日土一带的部落生活。

纳木错湖扎西岛洞窟彩画探考记

早在1994年下半年，我曾读过西藏文管会文物普查队写的关于西藏纳木错湖扎西岛洞窟岩画的调查报告②，这篇报告深深打动了我，洞内外的彩画深深吸引了我。2000年9月，我到纳木错湖扎西岛考察岩画。在西藏政协协助下，得以如愿以偿。是日，风和日丽，微风拂面，草木芳菲，湖水映人，清澈见底，好一派雪域风光。伫立湖畔，举目眺望，只见天边浓云叆叇，变幻莫测。停留片刻，我们便到了扎西岛洞窟岩壁画最集中的地方，去观看并拍照岩画。

纳木错，蒙语称“腾格里海”，意为“天湖”或“天池”。位于当雄县西北方，地属

① 张建林:《日土岩画的初步研究》,《文物》,1987(2)。
② 西藏自治区文管会文物普查队:《西藏纳木错扎西岛洞穴岩壁画调查报告》,《考古》,1994(7)。

当雄县和班戈县所辖。纳木错湖面，海拔4718米，东西长78公里，南北宽30公里，总面积约1940平方公里，是西藏最大的湖泊，是世界上最高的大湖，比南美玻利维亚高原的"的的喀喀"湖还要高900米。

纳木错是第3纪喜马拉雅运动时凹陷而成的，在第3纪末和第4纪初，古纳木错面积很大，自全新世以来，由于高原气候变迁，湖泊面积大为缩减。湖之南有一座雄伟的高山，名叫念青唐古拉山，海拔6000米左右，主峰高达7111米。山上冰川发育，冰雪融水是纳木错的重要补给水源，湖中有5个小岛，兀立于万顷碧波中。此外，还有5个半岛凸入，其中位于湖东南岸，属当雄县纳木湖乡所辖的扎西半岛面积最大，约10平方公里。

扎西半岛由石灰岩构成，是一座不高的小山。这座山拔地而起，初看，这座山既不高大，也不算峭丽，然而当走近此山，山容却不比寻常，因早期湖水溶蚀作用，形成许多溶洞、峰林、天生桥、石柱等艳丽多姿的熔岩地貌景观。据当地藏民说，每当春天夏初，成群的天鹅、野鸭飞来栖息。放眼望去，湖滨、山麓生长着蒿类、火绒草、苔藓等草本植物，是水丰草茂的天然牧场。一位常年在此居住的藏族妇女说，湖泊周围，过去常年有野牲出没，主要有野牛、岩羊、黄羊、野驴、狗熊、狐狸、野兔等野生动物。

扎西半岛临湖的西、北两面，有较宽的岸沿，洞窟岩画主要分布于岛西、北两面山洞之中。当我们走近山边钻进山洞，就恍如进入梦境，一幅幅密集的画面，散发的粗犷美、古朴美、凝炼美、残缺美、稚拙美，将我惊呆了，顿感如痴如醉。有人将充满着美的岩画，称做"堪称想象宏丽、言情浓烈、造型生动简朴、意境深邃的无声史诗"，此时方知，此言不虚!

扎西半岛中间断开，分成东、西两岛。已发现的岩画地点有12处，其中第1~3地点在西岛，第4~12地点在东岛。岩画图像较多的是第1~5、10~12等8个地点，均在洞窟内，图像较少的6~9等4个地点，裸露在山岩上。第1、3、11、12四个地点洞窟较深，其余洞窟较浅。①


图228 西藏纳木错湖扎西岛洞窟岩画(苏胜提供)

从已发现的岩画看，岩画的颜料，除第1地点和第11地点的部分图像用黑色矿物颜料绘画外，其余各地点的图像悉用赭红色矿

① 西藏自治区文管会文物普查队:《西藏纳木错扎西岛洞穴岩壁画调查简报》,《考古》,1994(7)。



物颜料绘画。技法有线描和平涂两种，这与西藏已发现岩画，如阿里日土、定日门吉、那曲加林山、贡噶昌果沟等地刻凿作画方法迥然有异。

纳木错湖扎西岛岩画，内容丰富，题材多样。岩画内容有牦牛、鹿、马、羊、犬、豹、象、骆驼、狼、狐狸、猴、鹰、鸟等动物13种；人、骑者、猎人、牧民等人物多种；太阳、塔、经幡、"卍"符号等与宗教有关的内容，以及弓箭等与行猎有关的武器。表现的题材，举凡射猎、围猎、放牧、捕鸟、斗兽、顶鹿、舞蹈、祭祀、战争场面等，莫不应有尽有。值得注意的是，岩画晚期，出现了佛教的八宝等题材。比如位于东岛北侧中段偏下处的第10地点东洞西壁上，绘有海螺、宝瓶、鱼、盘肠、伞盖、云朵等八宝内容和吉祥物。

关于扎西岛洞窟岩画的作画年代，现在正处于探索之中，然而根据考察者的现场观察分析，似可将这里的岩画分为早、中、晚三期。

早期岩画的表现题材，有射猎、放牧、祭祀、舞蹈等，内容有人、猴、鹿马、羚羊、野猪、卍字符号、太阳、人骑牛、人骑象、骆驼、鹰、巫师等。作画方法以粗线描绘为主，平涂较少。人物、动物皆表现物象大致形象，而不去表现细部。人物多不着装，以表现裸体为主，且有部分着意绘出生殖器。舞蹈场面，以表现独舞或双人舞为多数，一般不去表现规模宏大的集体舞蹈场面。

中期的岩画，表现的题材主要有舞蹈、捕鸟、斗兽、顶鹿、击兽等。岩画内容有人物、牦牛、鹿、马、狼、豹、鸟、树、塔、人骑马等。其中第10地点东洞东壁一组岩画分外有趣：有5个身着长袍的舞者，站成一圈，其中1人挥数旗，4人蹁跹起舞。四人中，有三个人，一手执圆形乐器，一手拿敲击的棍棒。左边一人手执一棍棒，而其身右侧却有两个圆形乐器。值得注意的是，右下方一人，却手中无乐器。但原岩画调查者在《文物》杂志发表的简报中却认为，这是1组"描绘战争的图像，画面上共有5人，一人怀抱战旗站立，一人双手叉腰，另三人皆一手执兵器，一手执盾牌，相对欲搏"[①]。这幅图画，究竟是战争场面抑或舞蹈场面，尚待智慧的读者去判断。

中期岩画，作画方法以大块面平涂为主，图像色彩比早期的要稍深些，人物形象比较写实，并均已绘有服饰。动物造型也比较生动些。

晚期岩画，表现的题材，主要是佛教题材。岩画内容，有佛像、经幡、八宝、云朵等。

对岩画的分期断代，是一桩十分复杂的问题，但又是不得不解决的问题，上述的分期，是根据实地工作时，对图像色彩的浓度及重叠关系、岩画的题材内容，以及绘画的风格、技法等多方面的观察分析而断定的。

以上对岩画的分期，为岩画的断代打下了基础。早期岩画时代，约相当于吐蕃王朝建立以前时期；中期的岩画时代约相当于吐蕃王朝时期；晚期的岩画时代，可能为吐蕃王朝灭亡以后。早期和中期岩画的内容，主要是本教；晚期以表现

① 西藏自治区文管会文物普查队：《西藏纳木错扎西岛洞穴岩壁画调查简报告》，《考古》，1994(7)。

佛教为主。纳木错湖扎西岛洞窟彩画，主要是表现了当地居民的宗教信仰、自然环境及其经济生活。

关于这里岩画的族属问题，应是后来构成藏族的苏毗人及其后的藏族。纳木错湖扎西岛岩画中的着装人物，所穿都是宽松式长袍，与藏民族古老的着装习俗相一致。图像中的动物群落，也多是当地现在或以前可以见到的。岩画所反映的宗教内容，也与当地以前和其后居民的宗教信仰相一致，即原来信仰的多神教本教及后来改信的佛教。据此推测，这批岩画的制作者应是当地的远古牧民，但他不是一般的牧民，而是其内的神职人员，即早期的萨满巫师及后来的佛教徒。

根据藏文、汉文史籍记载，当雄县一带，唐代前后为苏毗部落长期统领，因而这批岩画应是苏毗人和其后人藏民所作。

纳木错湖扎西岛岩画的发现，在西藏文化史、民族史和艺术史上是件大事，它的发现，对于西藏的艺术源流、生态环境的演变、民族的迁徙、社会生活、经济形态、风情民俗、民族史的研究，提供了真实、形象的资料。

当夕阳西沉，夜色降临，我们告别了这座由天然石室构成的“艺术殿堂”。我坐在车上，由岩画编织成的历史故事，一幕幕闪耀在脑海，我经历了原始，经历了作画那个远去的时代……



第六章　新疆岩画

新疆岩画的被发现时代很早，早在北魏地理学家郦道元《水经注》"河水"条中就有记载："(于田)城南十五里有利刹寺，中有石靴，石上有足迹。彼俗言辟支佛迹。"《北史·西域记》有类似记载："(于田)城南五十里有赞摩寺，即昔罗汉比丘卢旃为其王造覆盆浮图之所，石上有辟支佛趺处，双迹犹存。"这些对佛足印迹的记载是可信的。

此外，清代学者纪昀在所著《阅微草堂笔记》中也有对喀什噶尔洞窟岩画的记载："喀什噶尔山洞中，石壁平处有人足像。回人传云是汉时画也。颇知护惜，故岁久尚可辨……后戍座燃火御寒，为烟气所熏，遂模糊都尽。"

天池附近博格达岩画，也见于《新疆图志》，该书编者在喀什噶尔洞窟之后按语中指出："案阜康县博格达山道士黄智贵言，博格达山福寿祠西南七十里至松树头，又南二三十里有青石，壁长二里许，上皆朱画山水、树木、城池、人物，字不可识，磨之愈显。有武生李有贵顽石一角，画一牛为下坡状，顽时断其尾。与喀什噶尔山洞所画正同，盖汉时物也。"[①]这里所指的是天池附近的博格达山岩画，然而黄道士所言未免夸张太甚。

新疆地区岩画的科学调查却是20世纪的事。

新疆地区古代岩画的发现始于20世纪初叶。1914年英人斯坦因和1928年瑞典人贝格曼在天山南麓发现库鲁克山兴地岩画。不过真正的工作是在50年代后，随着新疆文物考古工作的蓬勃发展，岩画才被人所关注。1960年新疆博物馆克由木在伊犁、塔城考古调查中，在额敏等地发现了岩画。1965年新疆考古研究所、阿勒泰考古队，在阿勒泰地区所属6个县，发现四十余个岩画点。到目前，新疆维吾尔自治区文物考古研究所、新疆博物馆和有关地、州、县的专业工作者，分别在阿

① 《新疆图志》第88卷。

尔泰山、天山和昆仑山—喀喇昆仑山三山及塔里木盆地、准噶尔盆地周缘地区发现了大量的新的岩画地点和重要岩画画幅，包括哈密、巴里坤、奇台、呼图壁、托克逊、温宿、昭苏、且末、皮山诸县以及伊犁、博乐、塔城、阿勒泰等地区均有发现。新疆岩画工作方兴未艾。

第一节　北疆地区岩画

哈密地区古代猎牧人

哈密地区位于东天山和阿尔泰山两山余脉的怀抱里，它包括哈密市、伊吾县、巴里坤哈萨克自治县。东天山横亘在哈密的腹部，将它分隔成山南哈密盆地和山北巴里坤—伊吾盆地。

早在遥远的原始社会时期，哈密地区就是西去东来、南下北出的各游牧民族争夺的肥美草地，凿刻于哈密沁城区折腰沟的岩画，就直射或折射反映了远古部落间征战的历史。在靠近沁城区的折腰沟右岸，有许多从山上跌落下的黑石，石面上凿刻有内容丰富的岩画，有羊、骆驼、猎人、交战等多种题材的画面，而以交战图为最精美。

这幅充满着肃杀之气的部落间交战岩画，分做左右两方，正在酣战，左边一方取攻势，跃马举矛，胜利在望。而右边一方，招架应付，失于被动挨打，处于守势，只有阻挡之功，而无进攻之力。驻足凝视此画，厮杀之声犹在耳边，生动而形象地透露了古代部落间战斗的激烈而频繁。

在交战图旁，同一块岩石上，还凿刻着另一幅战斗岩画：左边一骑马武士，举矛猛刺前面的持弓箭的敌人，他持弓搭箭迎击骑马持矛人。双方矛举弓张，各不相让。古人云："射人先射马"，画面上持弓欲射者对准了马的颈部。

除这幅精彩的战斗岩画外，那里还有骆驼群、北山羊群、鹿群。

哈密沁城区另一处岩画，在该区东3公里处的白山，有车、北山羊、鹿、牛、





图 229　新疆哈密市沁城区折腰沟岩画
1. 交战　2. 搏斗　3. 车辆



狼、羊、马、双峰驼、独猎、虎、居住图、人、大角羊、挽弓射箭者、舞蹈等画面。最引人注目的是车辆岩画，其中一车形，由一轴、两轮、辐条、单辕组成，无舆，套有两马。另两辆车，只有车轮，其一两轮，另一辆三轮，居中者可能表示车舆。

历史传说中，维吾尔族先民(姑师)就知道用高车作为运输工具。沁城区白山车辆岩画，是青铜时代中期作品，它要早于姑师所用的高车，但岩画所显示的车形，与较晚的姑师所用的高车存在着源流关系。换言之，姑师的高车是由岩画车形发展改进来的。

除车形岩画外，在沁城区白山的岩壁、山顶和溶洞中，几乎都有岩画痕迹，总数可达500幅以上。[①]岩画内容多种多样，有羊、鹿、牛、虎等，还有猎人、住室等。

哈密地区伊吾县位于天山之北东部，是哈密地区另一处岩画密集区。其东、北部与蒙古国交界，西与巴里坤哈萨克自治县毗连，南部隔山与哈密市、兵团红星二场接壤。伊吾县岩画点有乌勒盖、白杨沟、产托果勒、卡塔布齐、白芨等处。

吐葫芦乡科托果勒沟有北山羊、盘羊、牧羊、鹿、雪豹、狩猎等；吐葫芦乡白杨



图230 新疆伊吾县乌勒盖岩画
1~4. 狩猎 5. 放牧 6. 符号

① 苏北海：《新疆岩画》，新疆美术摄影出版社，1994年版。

沟有北山羊、主牧、女阴、骆驼、狼、盘羊、狩猎；前山乡乌勒盖有北山羊、印记、盘羊、鹿、雪豹、狼、狼追北山羊、狩猎、猎北山羊、猎鹿和北山羊、猎盘羊、猎鹿和盘羊、围猎鹿群、骑牧、放牧、牧驼、骑羊牧鹿和羊；吐葫芦乡骆驼石有鹿、骆驼、北山羊、鸟、蛇、牛、印记、马、狼、猎北山羊和雪豹、猎野马、盘羊、雪豹、骆驼；盐池乡卡塔布齐有骆驼、北山羊、斧形印记、猎北山羊、骑牧山羊；吐葫芦乡白芨，由毡房、车轮、印记、牛、马、羊组成一幅岩画。

总之，伊吾县岩画的题材内容，由动物、家畜、狩猎、放牧、符号、毡房组成，构成了狩猎—放牧社会一幅绚丽的图画。这个动物世界有北山羊、盘羊、鹿、马、牛、驼、雪豹、蛇等，尤以北山羊、鹿、骆驼为最多。由此，在我们眼前呈现了古代伊吾草原一幅绚丽多彩的动物世界：草原的野羊群像白云似的飘散在如花似锦的辽阔草原，而不同毛色的野马、野鹿和野驼群，又宛如五彩斑斓的动物画点缀在白云之下、大地之上，而当年的马嘶声、牛哞声、羊鸣声、犬吠声的不同声音回荡在辽阔的原野，显示出了大自然中特有的乐章和旋律。而母奔公逐、食肉兽对食草兽的追逐吞食，又给这草原带来了壮丽篇章。

散见于伊吾草原上的狩猎岩画，有独猎、双人猎、三人猎、围猎等不同行猎方式。乌勒盖岩画更是狩猎岩画的典型代表。

见于吐葫芦乡白杨沟、骆驼石、白芨、科托果勒，盐池乡卡塔布齐，前山乡乌勒盖等地的放牧场面等岩画，反映了这个地区狩猎社会之后的畜牧社会的情景，然而在畜牧社会狩猎业依然存在，伊吾草原岩画又一次显示了这一历史事实。

哈密地区巴里坤哈萨克自治县位于东疆东天山北麓，那里是一块高山草原盆地，四周环山，外围戈壁，景色壮丽。这个盆地为有名的天然草场，境内的三条大山山区水草尤为丰美。从遥远的古代起，巴里坤草原一直是游牧人的，先后有塞种、乌孙、月氏、车师、匈奴、高车、柔然、突厥、契丹、蒙古等族在此驻牧，他们在这里度过了历史上的襁褓岁月或青春时代，有的在这里盘弓搭箭、挥戈扬鞭，建立了强盛一时的霸业。驻牧于此的游牧人，在狩猎、游牧之余，还将他们的生产、生活、原始宗教信仰、文化娱乐等活动，以及他们赖以存活的动物凿刻在石头上。在巴里坤县山地的黑褐色石面上留下了丰富多彩的岩画作品，尤以兰州湾子、李家湾子、大小夹山、卡墙子、塔斯托贝、小

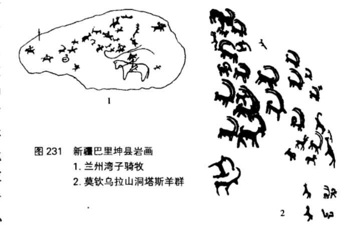


图231　新疆巴里坤县岩画
1. 兰州湾子骑牧
2. 莫钦乌拉山洞塔斯羊群



柳沟、阿希哈赖山等处为最多。

水丰草茂的巴里坤草原，自远古时代就诱来了多种兽类，在此基础上，人类发展了狩猎牧业，反映在文化上，那里有众多的动物、狩猎、放牧及与此有关的车辆，天文岩画。

巴里坤湖西北小夹山柳树泉岩画的题材内容有：北山羊、牛等动物，以北山羊为最多；头戴尖帽、饰尾、挽弓瞄准前方的猎人，牧羊者等。

莫钦乌拉山东部红星一牧场小柳沟岩画有：觅食的北山羊群，猎北山羊，θ、⊕、α形印记，天象图(包括日、月、星)，女阴(呈∅形)。

大夹山库特尔库拉岩画有：北山羊群，鹿羊群，形印记，骑者牧羊，骑者牧鹿和羊，骑马放牧鹿、牛、山羊。

莫钦乌拉山北部卡墙子乡洞塔斯岩画有狼群围攻北山羊群的场面一幅。此外，在莫钦乌拉山中段南面的库克托贝有一幅围猎岩画，甚为壮观，凿刻11名持矛或弓箭的骑士和两名带弓步猎者，分做7人一边和6人一边，围猎着十多只鹿。

巴里坤县城西南约6公里的兰州湾子有多幅车辆岩画，其中一幅由一轮及前面一牛表现；另一幅由轮、轴、舆组成，形制别致奇特。

在县城东南30公里的石人子乡李家湾有一车辆岩画，车形2轮、一舆、单辕，套着一匹马，皆靠车辕。

总之，巴里坤县岩画，有千姿百态、多种多样的动物，用以显示了当时人们赖以生存的衣食资源。取得衣食的手段——狩猎放牧方式。交通运输的工具——车辆，以及他们的天文知识和天道观念。

值得注意的是，在岩画中出现有多个印记符号，说明这里有多个氏族部落曾在此草原游牧过，所以刻下了自己的印记符号，以表示这里的草原由自己的氏族所有。

实际上印记是象征符号的一种，人类学研究成果表明，象征符号与仪式是社会认同的方式之一，它们具有整合族群、团体与社会的认同及强国功能。在远古时代，同一氏族在同一符号(印记)运用中能起到凝聚本氏族的作用。

木垒县的猎牧岩画

木垒哈萨克自治县位于新疆东北部天山东段北麓，东与巴里坤哈萨克自治县接壤，西与奇台县毗邻，南倚天山雪峰与鄯善县隔山相望，北与蒙古国交界。木垒县三面环山，色彩斑斓多姿，有山地、丘陵、平原、戈壁、沙漠。南部天山山区，峰峦连绵，崖壁峻峭，山脊北坡有山峡沟谷，云杉、白桦茂密苍郁，山谷清溪蜿蜒，山体阳坡牧草茂盛，是良好的牧场。白杨河之东的博斯坦及东北山区，地势平缓，牧草繁茂，是良好的冬季牧场。

木垒县东南柏杨河乡芦塘和博斯坦牧场，以及县城之南鸡心梁都是岩画密集之地。

博斯坦牧场岩画非常密集，数量众多。主要分布在博斯坦沟上源的塔尔哈沙沟和阿克哈沙沟以及萨热色尔克、哈沙霍勒、和卓木沟、干沟、大浪萨沟。其中和卓木沟和哈沙霍勒沟是岩画最多、最密集之地。

博斯坦牧场岩画的内容有：巫师和牵马人，独舞人，骑马人，骑驼人，印记，鹿，北山羊，羚羊，羊、鹿、驼，羊群，独猎北山羊，猎盘羊，猎群羊，双人猎羚羊，三人猎羊，围猎，徒步放牧，骑牧，以及动物图案等。

白杨河乡芦塘沟岩画有：印记，头戴兽冠的舞者、骑者、北山羊群、牧羊、动物群、骑猎羊、猎野马、牧鹿和北山羊、牵驼等。

此外，东城乡鸡心梁有印记岩画一片，石面刻有各种印记符号。

除上述各岩画之外，木垒县还有许多岩画点，其距大石头乡东北约30公里的东地岩画，它位于东地阿尔帕巴斯陶之北一座黑石头山上，岩画多敲凿在此山阳坡七八处褐黑色岩面上。

其二，平顶山旱沟岩画。位于照壁山乡学房村东北平顶山旱沟，岩画内容有北山羊、猎羊、猎野牛和放牧等。

其三，平顶山夹皮泉岩画。位于照壁山乡夹皮泉沟，共有十余幅，岩画内容与平顶山旱沟雷同。

其四，大南沟岩画。大南沟又名水磨沟。位于乌孜别克民族乡东北约1公里毛衣登拜山山头上，有北山羊群和牧羊图。

在木垒县诸多岩画中，印记岩画是一种突出的题材。印记在远古已产生，至少形成氏族部落后，为了保护氏族财产不受侵犯，就必须有本氏族的标记。在叶尼塞河米奴辛斯克盆地勃腊吉纳村附近发现的一个青铜工具窖藏中发现四件动物烙印，其时代约为公元前8世纪至公元前5世纪左右，说明氏族制形成以后，必须于本氏族牲畜上盖以烙印，以免异族部落侵占。到阶级社会之后，对印记益加重视。

在新疆岩画中，从阿尔泰山、天山到昆仑山、喀喇昆仑山都有印记岩画，有的和人物、牲畜等岩画图像刻在一起，有的则在岩石上单独凿刻。因此，见于木垒县几处印记就不足为奇了。

包括印记在内的岩画符号，如果从肯定艺术的本质是传达一种形式之一前提出发的，那么符号应是对客观事物的一种定形或不定形模写的简化。它之所以不被人们知道它原来凭借的对象，即是由于其形象进一步发展后，它的形象已达到与实物原型无法对照的地步了。也就是说，符号是对世间实物形体变形和抽象的产物。

人类的文化，可以说是符号的积累，越是文明的社会，所用的符号便越多。在远古世界，岩画符号作为古文化的载体，曾遍布全世界，而成为引人注目的文化现象。从已发现的岩画看，亚、欧两洲的符号尤多。古人利用岩画符号，表现了无数的实物和示意现象，在文字产生前，它往往起着文字的部分功能，但它仍没有



跟语言相结合，所以它还不是文字，仅能代表某种思想或帮助记忆。

亚洲岩画中，符号岩画是岩画诸多题材中的恒定部分，不仅数量多、种类多样，分布也是最广泛，尤其是蒙古高原及其邻近地带古代游牧民族的符号岩画尤为繁多。据对内蒙古的巴丹吉林沙漠带、阴山、乌兰察布草原，新疆阿尔泰山、裕民县、昆仑山，蒙古国库苏古勒省库苏古勒诺尔、后杭爱省塔依哈尔楚鲁、乌兰哈达，中央省杜尔伯勒镇、德宗毛德、阿卜达尔巴彦、笔其格图，中戈壁省夏尔苏代尔特、满都拉，前杭爱省巴尔古列，南戈壁省哈夫茨嘎特，达由沙牙山，肯特省阿尔尚哈德，巴彦乌列盖省布嘎特苏木、巴彦恩盖尔等画址的不完全统计，共有各种符号岩画符号129种之多。这些符号，有的单独存在，或由众多符号组成一个画面。有的与其他图像并存同一画面。①



图232　狩猎　　　　图233　骑牧

见于新疆木垒县博斯坦牧场、芦塘沟和东城乡鸡心梁印记岩画，是世界各地岩画符号中的一种，通常被释作氏族部落的特有符号标志。

原始社会人群，虽然缺乏科学知识，然而，对狩猎和放牧却有着极为丰富的经验，为了保证氏族部落人群的衣食之源，对于畜牧业的管理和地界的划分，都创造了春夏秋冬四季轮牧的方法。对各氏族部落游牧地界的划分是游牧民最为重视的大事。《汉书·匈奴传》称：匈奴“诸左王将居东方，直上谷以东，接朝鲜；右王将居西方，直上郡以西，接氐羌，而单于庭直代云中。各有分地，逐水草移徙”。为了保卫游牧地界，在《匈奴传》中保留下了一则传诵千古的动听故事。《汉书·匈奴传》称：东胡“与匈奴中间有弃地莫居千余里，各居其边为瓯脱，东胡使使谓冒顿曰：‘匈奴所与我界瓯脱外弃地，匈奴不能至也，吾欲有之。’冒顿问群臣，或曰：‘此弃地，予之。’于是冒顿大怒曰：‘地者，国之本也，奈何予人！’诸言与者皆斩之。冒顿上马，令国中有后者斩，遂东袭击东胡……大破灭东胡王，略其民众畜产”。可见游牧民族对草原土地的重视，而各氏族部落的游牧地界也都是固定的。出于游牧部落对游牧境界线的范围的重视，于是各氏族部落创造了特有的印记，作为各氏族部落境界的标记，将其凿刻在放牧地域的石头上，以证其游牧地界所在及此地属作画者所有。一经把自己的部落印记凿刻在石头上，其他部落的畜群

① 盖山林：《世界岩画的文化阐释》，北京图书馆出版社，2001年版。

便不得擅自进入了,否则即可引起械斗或争夺草原的部落之间的争战。

各氏族部落印记的产生，都各有其特点，有的因崇拜太阳或月亮而闻名遐迩,成为氏族部印记;有的以射箭打猎出名,就以箭的符号作为印记;有的以某一图腾作为印记;有的以占有草场中特有的标记,状其形而成为印记。故各氏族部落的印记表状不一,但无例外地为各氏族部落的境界和权力的示记。

印记作为所有权的特有标志,不但刻于石,而且打印于牲畜身上,在牲畜身上有各种各样的畜印,在牧区,从古至今都有此种文化现象。

古代草原牧地的游牧人,非常重视印记,为能区分于邻近氏族部落的财产,一定要把自己氏族的牧牲打上本氏族部落的印记，或者在自己占有的草原岩石上刻上印记,不让别的氏族、部落前来占夺草场。实际上,这是没有文字前的记号状契约和境界特记符号,故岩画中多有印记。

德国哲学家卡西勒说，人是进行符号活动的动物。人之所以有别于一般动物,就在于会创造符号。在用一件事物代表另一件事物的意义上,信号和符号是一样的。所以有人把这两者统为记号,记号再分为信号和符号。信号和符号相比,有很明显的不足。信号活动只能局限在固定的时空场合,离开了此情此景,信号就变得毫无意义。而符号不同,没有符号,就没有历史。过去、现在、未来的历史联系,全靠符号使它脱离现实时空,获得超时空的意义。人类文明越来越快,很重要一点就在于我们在生活中获得的知识,可以借助符号传给后代,积累越来越多,愈是后人,便愈直接承受先辈们的知识。先人虽已作古,过去也早就烟消云散,但在我们脑海里,还不时浮现出一幕幕历史情景。这种人类独有的历史意识,是靠历史记载建立起来的。很难想象,如果没有符号的帮助,人类怎么能实现不依赖个人存亡而实现的种族记忆——历史。而没有种族记忆,人类很可能像那只不断掰包米又不断扔掉的熊瞎子，掰到最后只剩下刚掰的那一颗——孤零零的现在。①

岩画作为一种历史的陈迹,它与文字一样,在今人眼里,也起着记录历史的作用。因此,岩画也是一种符号,是用图画代表“另一种事物”。意大利岩画学者埃曼努尔·阿纳蒂教授认为,世界岩画一般可分做三种类型的图式:象形图式、表意图式和情感图式。其中表意图式是一些重复的或组合的符号,包括箭形、矛形、锯齿形、圆形、螺旋形、生殖器的标志、手印、足印、辐射线圆盘、点和线等等。这些图形可能有着不同的含义。只有通过这类符号的组合,探索其间确定的含义,它与心理记录图式一样,是属于几何图形和图形文字。心理记录图式,所反映的既非物种也非符号,而是内在的东西,有时表现的似乎是身心的某种感受:诸如爱与憎、明与暗、生与死、精力充沛与虚弱无力等。②在这里,我们所指的岩画符号,仅

① 林岗:《符号·心理·文学》,花城出版社,1986年版。

②〔意〕埃曼努尔·阿纳蒂:《欧洲岩画艺术的比较研究》,1991年宁夏国际岩画研讨会上的论文。



指岩画中抽象的表意符号,而不是泛指全部岩画。见于木垒县博斯坦牧场和芦塘沟岩画符号,也只是其中的表意符号——印记。

在岩画和其他原始艺术中,存在着各种各样的符号(包括印记),并以它的抽象性和多样性,给人以无穷的诱惑力和神秘感,尤其是那些由几何线条组成的各种符号图式,似乎要包藏起一个永久的秘密,要想破译它,似乎是不明智的幻想。然而,这都是学者对它大伤脑筋而产生的迷信。在目前情况下,对包括印记在内的各种岩画符号全部进行破译,固然有困难,但对部分符号进行文化人类学的诠释还是可以做到的。①

岩画中的符号图式,在作画时代,并不是一种轻率的、随意的、简单的线条刻画行为,这些符号图式中隐喻着深邃的文化内涵,或是原始的记事,或是配合说明某种事件,或隐喻着当时某种观念,或衬托某种图形表达某种意象等等。



图234 新疆木垒县芦塘沟岩画
1.狩猎 2.牧羊



图235 新疆木垒县符号岩画
1.2.芦塘沟 3.4.鸡心梁

木垒县博斯坦牧场和芦塘沟岩画记号及鸡心梁岩画符号代表什么?象征什么?前文已经作答,只是怎样破译那些记号岩画的源头和记号密码深藏的含义,仍然需要深入探索。

木垒县博斯坦牧场、芦塘沟岩画,以及鸡心梁岩画符号,作画于何代?成画于何族之手?仍是摆在我们面前要求作答的重要问题。

根据公元前波斯纳黑希鲁斯塔姆的楔形文字石刻上

① 盖山林、盖志浩:《内蒙古岩画的文化解读》,北京图书馆出版社,2002年版。

指出，古代塞种人(汉译作萨迦人)居住在黑海到兴都库什山和天山的广大区域，分为三个集团，其中有一个集团称为戴尖顶帽子的萨迦人，主要分布于今天的吉尔吉斯斯坦及哈萨克斯坦草原，即从帕米尔直至天山、阿尔泰山一带。塞种人更早一些时候居住于我国的河西走廊一带，向天山南北及中亚迁徙时，天山及阿尔泰山都留下了不少塞种人，这不仅在中外的文献记载中有明确记载，而且在岩画中也找到了他们的来踪和去迹。

在呼图壁县康家石门子生殖崇拜岩画，用图像的形式勾勒出了塞种人的面貌：狭面、长脸、眉弓隆起、大而深的眼窝、鼻梁直高、腮骨微凸、小嘴，并头戴高帽，在帽顶插有翎羽的形象。在康家石门子向东吉木萨尔县位居天山处的大有乡广泉子村南松树沟的岩石上凿刻一幅古老的岩画，更突出显示了头戴尖顶帽的塞种人的形象。据称："画面最上方为一骑马、骑驼图。坐于马上者，头戴尖顶帽，一手持缰，一手叉腰，非常气派；骑马者位于马头前，身体前倾，双腿一弓一蹬，很是卖力。……其下有圆圈，内有羊、狗各一只，均有生殖器突出画面。"①

由以上可以推知，木垒县博斯坦牧场和芦塘沟岩画记号的作者也应是塞种人。从吉木萨尔县往东，深入木垒草原，这种头戴尖顶帽的塞人形象就更多更生动，仅在芦塘沟岩画中，有塞人形象的画面即有三幅。从几个戴尖顶帽，身着大皮袄、长统毡靴、戴皮手套的形象看去，和塞种人及乌孙人的形象相似。

据历史记载，汉初驻牧于巴里坤、木垒地区的是乌孙、车师，后来匈奴人较长时间也游牧于此，此外月氏和汉族也在此驻牧过。公元前1世纪中叶，乌孙举兵进攻已迁居伊犁河流域的月氏，并取得胜利，由是原游牧于东天山的乌孙人大部迁至伊犁河流域，后来匈奴也为汉朝击败远遁，从而东天山地区在两汉时为车师族所有。有人说，车师族来源于塞种，其说法不无道理。②

这在考古发现中也得到证实。在博斯坦牧场各条密集着岩画的沟口，都分布着大小不等的许多石堆墓，这是古代天山地区许多游牧民族较多采用的葬法。考古工作者曾在木垒县城南唐破城子北门外，发掘过一座石墓，"身穿皮、毛类衣服，胸前挂海贝、串珠。背后、手臂、服装上缝缀有扣形和锥形卷饰件，足穿高靿的皮或毡靴，上装饰铜扣，尤以脚面周围居多。另外在手腕处握有一黄羊前腿骨，上有玛瑙杯形饰，中能作马鞭随葬"③。其时代距今已有3000年左右。

在博斯坦牧场所辖中条沟岩画上的人物，最突出的是其尖顶帽。如在和卓木沟和哈沙霍勒沟中多幅岩画，都有戴尖顶帽的人物。古史记载中，说塞种三大集团，其中有一集团就突出指示了它的尖顶帽特征。由以上所述，木垒县博斯坦牧场和芦塘沟等地岩画，应是东周至两汉时期塞种人的作品。当时塞种人经营猎牧

① 《新疆昌吉回族自治州文物普查资料》，《新疆文物》，1989(3)。
② 余太山：《<汉书·西域传>所见塞种》，《新疆社会科学》，1981(1)。
③ 黄小红、戴良佐：《新疆木垒县发现古代游牧民族墓葬》，《考古》，1986(6)。



业，因此，这里的岩画，尤其是岩画中的记号，闪耀有猎牧业的文明之光。

奇台县北塔山的古史秘闻

奇台县位于新疆北部，地属昌吉回族自治州。北塔山在奇台县北部，距离奇台县城200多公里，山北为蒙古国。该山呈西北东南走向，四周被干旱戈壁所环绕，地表多被风化和半风化黑褐色或黄红色岩石所覆盖。由于北塔山一带山水秀美，古往今来，一直是猎牧民族活动的苑囿。然而早期猎牧人活动的历史，并没有被记录下来，只是到了汉代，这一带才有了蛛丝马迹的零星记载。从历史记载知道，汉代北匈奴的根据地在阿尔泰山，并经常出没于巴里坤盆地及奇台、吉木萨尔一带，而匈奴的右谷蠡王庭还一度驻扎于巴里坤。这些历史事件，是这里岩画出现之前所发生的历史碎片。在此之前，是猎牧人活动的世界，他们遗留给今人的礼品，有居住过的遗址和长眠的墓地，然而最能说明他们在北塔山活动历史的是岩画。

1988年新疆大学苏北海教授在县文管所协助下考察了北塔山岩画，并系统考察了库甫沟、阿艾提沟、叶尔哈巴克三处岩画。其后，昌吉回族自治州文物普查队再次进行考察。这里的岩画很丰富，除了上文提到的三个岩画点之外，据当地牧民反映，尚有松树沟、恰哈提、小哈布的克、南乌拉斯台、红沟、大锡伯提沟及中蒙边界一带均有岩画。①

库甫沟岩画。位于北塔山牧场北6~8公里的库甫沟西岩壁上，共有十余幅。

其一，放牧图，画面巨大，气势雄伟。画面上共有大角羊15只、鹿2只、人1个、狗1条、印记3个。画面约可分做3组：右边一组有大羊4只；画面中间一组，有大角羊7只、鹿1只、狗1只、印记2个；左边一组，大角羊4只、鹿1只、人1个、印记1个。这幅岩画似是一幅构图完整的放牧场面，放牧者似拿着一块恫吓牲畜的石头，而非武器，不是考察者所说的“一个拿着武器的人在追捕羊和鹿，他的猎狗也奋力追赶”②。因为从画面看去，并非如此。

其二，印记岩画。由两个印记，一作“⋈”，一作“ᒧ”形，这是两个氏族部落的印记。

其三，猎大头羊，一个猎人手握长弓，两只大头羊相对驰奔。下方有一“ᛘ”印记。整个画面是说，一个“ᛘ”为印记符号的氏族部落的猎人正在猎取大头羊。

此外，库甫沟岩画，还有北山羊群、牧驼羊、动物群、鹿、鹿群、印记、北山羊、盘羊和北山羊等。

阿艾提沟岩画。位于北塔山牧场之东8公里、阿艾提沟托乎达毛拉冬牧场之地。这里绿草如茵，景色宜人。岩画虽只有一幅，但精彩感人。画面凿刻在进沟约

① 苏北海：《新疆岩画》，新疆美术摄影出版社，1994年版。
② 苏北海：《新疆岩画》，新疆美术摄影出版社，1994年版。

两公里多山体右侧的石壁上。此幅岩画雄伟壮观，气势恢宏，画面有马15匹、北山羊3只、骆驼1峰、狗1条，立于马背的人1个和房屋1座。岩画的考察者苏北海教授认为"至少是三千年以前野马活动于这一地区的真实而生动的实录"，并认为立于马背的人，是"骑在马上手持套索的1个人"[①]。实际上此人并没有骑于马上，而是两腿叉开顺着马身立于马背，此人两臂向左右伸开，手中并没有"持套索"，这在画面上是一望而知的。马背上的人，立于马背上，似在欢呼，也可能是在呵斥群马。从画面看，似是表现在牧民家附近一幅牧马图。然而，在这幅图的右边，有一立鬃短尾马，就其形状看，颇似一匹野马，但就其神态看，十分温顺，并无野马所特有的"野味"。

蒙古野马，就形态而言，体形似家马，比野驴略大。夏季四肢有2~5条不十分明显的横纹，尾全具长毛，鬃短而直，不垂于颈的两侧。耳较野驴小。蹄宽。就生态来说，栖居于荒漠草原地带。春夏季结成5~20米的小群。早晨或傍晚常沿固定的路线到水泉或溪流饮水。冬季结成大群。以芦苇、梭梭等物为食。野马性凶野，很机警。分布于内蒙古、甘肃西北角和新疆的邻近地区以及准噶尔盆地，目前数量已很稀少。[②]新疆准噶尔盆地东部卡拉麦里山、北塔山一带的确是野马主要分布地区，但这幅凿刻于北塔山阿艾提沟的岩画，尚不能遽下结论，说画面中的马即野马。



图 236　新疆奇台县北塔山库甫沟牧羊和符号岩画

叶尔哈巴克岩画。岩画位于北塔山牧场西北十余公里的叶尔哈巴，那是一道山梁，山石嶙峋，呈紫褐色，共有岩画八幅，岩画凿刻在这道山梁上。岩画的内容有北山羊群、牧北山羊、狐狸、独舞、双人舞等画面。其中双人舞用线条表示人形，已高度模式化、简约化、程式化，富有浪漫主义的韵味。

奇台县北塔山岩画，就数量上讲，比起其他地区并不算多，作画技艺也并不高超，然而这些以岩画作载体的画面，却传来了鲜为人知的古史秘闻，在其他地方或许不算什么，而在这里却弥足珍贵的了。从这里的印证岩画知道，早在远古时期，有些以特有印记作标志的氏族部落就居住在这里了，有些印记符号，竟与今日依然居住在北塔山地带的哈萨克族的印记相同或相似，这或许暗示哈萨克的先祖或与哈萨克先祖有亲缘关系的氏族曾游牧于此。

① 苏北海:《新疆岩画》，新疆美术摄影出版社，1994年版。

② 夏武平等:《中国动物图谱·兽类》，科学出版社，1964年版。



图 237　新疆奇台县北塔山阿艾提沟放牧岩画



图 238　新疆奇台县北塔山叶尔哈巴克人形符号

在北塔山，以及与此不远的天山南北和阿尔泰地区岩画中，都发现有舞姿不同、各具特色的舞蹈画面，说明古代人类在创造物质财富的同时，也同样创造了千古不朽的精神财富。尽管物质财富是匮乏的，而精神上却是很乐观的。

根据北塔山岩画的题材内容和特有的岩画风格，我们有理由将这里的岩画时代定在青铜时代或稍晚的那个遥远的时代，北塔山岩石上幅幅岩画，记录了青铜时代的古史秘闻。对于一个历史学家或考古学家来说，岩画记录的历史信息是十分珍贵的，因为舍此之外，再没有其他资料说明北塔山地带的历史了。

吉木萨尔至玛纳斯岩画巡礼

新疆的岩画是著称于世的，而天山中段，由吉木萨尔，经乌鲁木齐县、阜康市、昌吉市、呼图壁县，至玛纳斯县是新疆岩画最密集的地段。

巍峨峥嵘的天山山脉横亘在新疆中部，它像一条蛟龙，从世界屋脊帕尔高原一跃而出，奔腾向东，山势雄伟，重峦叠嶂，构成大自然之奇观。山高海拔3000~5000米左右，南北宽达250~300公里。位于乌鲁木齐市之东的博格达峰海拔5445米，冠盖中部天山之首，山峰之北为阜康市，山峰之南是乌鲁木齐县。其巅崿秀，奇构异形，实难辞叙。峰下林木萧森，巅顶白雪皑皑，宛如亭亭玉立的神女。

在博格达冰峰周边，分布着大小冰川二十余条。由博格达峰冰雪水融汇而成的天池，是一个驰名中外的高山湖泊，周围群山环抱，云杉挺拔苍翠，景色壮丽，不啻是一颗神奇壮观的璀璨明珠。

由于天山中段北麓自古以来水丰草茂，成为历来北方猎牧民族活动的苑囿，也就成为新疆岩画的密集之地，比如吉木萨尔县大有乡广泉子村松树沟，乌鲁木

齐县高崖牧场的绿草沟口、西沟乡黑沟、柴窝堡白杨沟三个山沟、阿克苏乡哈姆斯特沟，乌鲁木齐市的艾维尔沟、库尔嘎克萨特沟、豹子沟，米泉县柏杨沟乡独山子村、宋家达坂、魏家泉、吉沿坚、三工河、泉沟，昌吉市阿什里乡阿什里村，呼图壁县雀尔沟镇康家石门子、克孜勒塔斯村阔克霍拉、登格克霍拉，玛纳斯县塔西河哈萨克民族乡沙拉乔克、苏鲁萨依等地，都有丰富的岩画。现按由东往西的顺序简要叙述如下。

吉木萨尔县岩画均敲凿或磨刻于大有乡广泉子村松树沟崖壁上，共有四幅，同向西南。岩画内容有：羊群、对头羊、人和鹿、骑者·猎羊·动物群。这四幅岩画中的第四幅，活现了猎牧社会的生产、生活图景：画面上方为一骑马人，其前有一牵马人导引，其下有两个圆圈，其内分别有羊、狗一只。在此图左上方，有一猎羊场面。画面下方有鹿、羊、狼等动物形，画中的骑马人头戴尖顶帽。可见这里的岩画，是青铜时代或稍晚塞种人即斯基泰人的作品。

乌鲁木齐县东部阿克苏乡岩画，位于天山博格达南麓。在此乡多个地点发现有多幅岩画。在哈姆斯特沟、黑沟、白杨沟都有岩画，尤以哈姆斯特沟岩画为最多，兹以该沟岩画为例，以窥乌鲁木齐县岩画之一斑。

阿克苏乡哈姆斯特(哈萨克语“绿草”之意)沟的岩画的主要画面，其一，单个存在的鹿、马、双峰驼、盘羊等动物。其二，是多个动物组合在一起的画面，有北山羊和盘羊、北山羊群、双峰驼群、盘羊和北山羊、鹿·山羊·狗·狼组成的动物群、蛇·北山羊·鹿、北山羊·牛·骆驼等。其三，是狩猎画面，有猎人徒步猎北山羊、骑猎北山羊、猎人持石球击鹿等。其四，牧民与家畜关系方面的画面，如系尾牧民手抓北山羊角、牧人吆喝羊、牧民领狗牧羊。其五，动物与动物的关系画面，如狗护羊、狗护鹿和羊、狼袭大盘羊。其六，是印记岩画，有、等，说明岩画所在地，是、两个氏族部落所占有的地方。

乌鲁木齐县哈姆斯特沟的上述画面，生动而真实地描绘了作画那个时代，这里猎牧民赖以生存的自然环境，当地的野牲和家畜，猎牧民生产的手段——狩猎和放牧，以及在此过程中人与动物、动物与动物的关系，画面向今人展现了在距今约3000年左右今乌鲁木齐县历史上的一幕。

米泉县独山子岩画。独山子位于柏杨河乡独山子村。此山平顶，故又称“平顶山”。岩画主要分布于独山子南部山坡的石壁和斜坡乱石上，此类题材的岩画，总计约百幅以上。岩画内容丰富而多彩。画面上不仅有羊、鹿、骆驼、马、狗、熊、牛、狼、野猪等当时的各种动物，而且表现了居住在这一带的猎牧民的狩猎、放牧、生殖及原始宗教信仰等社会生产、生活及信仰多方面的内容题材。

阜康市岩画有多个地点，但每个岩画点图像较少。位于上户沟乡黄山沟岩画，主要是羊，约有十余幅。在黄山沟岩画之南约200多米的山梁上有大片石堆墓，很可能是岩画作者长眠的地方，倘若推测不误，则随着今后对坟墓的发掘，岩画的作者的族属及作画时代的社会状况将大白于天下。



三工河岩画。位于三工乡之南约2公里，这里有条不起眼的小河，但河水湍急，河畔草树茂盛，岩画凿刻在低矮的山坡的砾石上，沿沟东岸3公里范畴内，皆有散刻的岩画作品。从新疆文物考古工作者已考察的十余处岩画看，岩画画面有北山羊、山羊、马、骆驼、狗、鹿等动物，还有骑射、舞蹈等诱人的画面，尤其是婀娜多姿的舞蹈场面，舞姿舒展活泼、动感强烈，给人以美的愉悦。

吉沿坚岩画。位于天池海子东南吉沿坚沟首台地上，此地山环水互，寒气逼人。岩画磨刻在两块扁圆砾石上。其中一块，磨刻有鹿、羊、狼等动物34个，猎人两个，一人有尾饰，盘弓搭箭，欲射前面的鹿。另一猎人作哄赶之状。

泉沟岩画。位于城关乡牧业队的泉沟东北山坡砾石上，画面以单独存在的羊、狗为主。

总之，阜康岩画有多个地点，数量虽然不多，但它却像烂漫山花散布于各地，给这里的美丽山河锦上添花，使这里的人文色彩更加浓重。

呼图壁县康家石门子生殖崇拜岩画

天山北麓呼图壁县康家石门子生殖崇拜岩画所在地，西南距呼图壁县县城约75公里。那里清新圣洁的空气，令人心旷神怡。山势挺拔峭立，石壁豁开如阙，由石刻岩壁处向下俯视峡谷，顿生飘飘欲仙之感。东为康拉尔沟，南为涝坝湾子沟，岩刻地点，适当两条山溪汇流处的西北侧，只见青草郁郁，清水淌流，举目远眺，层峦叠嶂，苍翠欲滴。岩画所在山体，雄伟耸峙，山色赭红，与周围青山翠岭交相掩映，分外鲜艳娇娆。距今3000多年，驻牧于深山幽谷的塞族人，大约感到这里诡谲神奇、变幻莫测，在心灵深处，便产生了种种祈求神祇福佑的联想。在茫无涯际的天山深处，绵延起伏的崇山峻岭中，便看中了康家石门子这块风水宝地，并选中这块适于创作的石壁，作为宗教活动的场所，并将这些活动刻于石壁，使其永远凝固于石、永存于壁，这便是遗存至今的巨型生殖崇拜岩画。

岩画雕凿在侏罗纪顶部喀拉扎组的沙砾岩上。作画的石面较平整，东西长约14米，上下高9米，画面面积达120余平方米。在此范围内，从左到右，从上到下，布满了大大小小身姿各异的人物形象约200个，还有马、虎、羊、牛和熊等形象。最底部的刻像，距现在地面多在2.5米以上，最上部的刻像，距今地面约有10米左右。男女人物达二三百个之多，大者过于真人，小者只有一二十厘米。个个人物图像恍如正在晃动的天使，赤身裸体、整齐划一而又变幻无端地手舞足蹈着，似乎是在历史长河中各个不同阶段刻制的。不少男像，生殖器勃勃挺举，甚至表现了准备交媾的情状；女像则刻画得宽胸、细腰、肥臀，有的显示出女阴。在男女交媾的图画下，又有群列结臂而舞的小人，十分直白地显示了远古人类祈求生育、繁衍人丁的炽烈欲念，为观者显现了康家石门子岩画的主题和作画的功能。

这幅巨型画面，内容丰富，内涵深邃。为叙述上的方便，约可分做七组：一组居于画面最高处，是一列巨大的裸女舞蹈像和一个斜卧的男性形象，每三人间，

有一对兽图形，以示动物欲交配。二组位于一组左下方，在这幅巨型画面的中心部位。突出地表现了一个双头同体人像，高大过于真人。双头同体人像左右，有十四五个男性人像。三组居二组左侧，有10个以上人像，男性为主，除一般人像外，还有猴面人身像、虎形图像，以及一个个人面像即面具形。四组，居于双头同体人的右下方，上方为两个特征鲜明的人物，其中一为男性，他头戴高帽，右手向上折举，左手下垂，握持着勃起的粗大性器，直指对面站立的女人像。整个体形，透示一股粗犷有力的阳刚之气。站在男人像对面的女人，头戴高帽，顶插翎羽，形体俏丽而健壮，通体涂染朱红色，这对人像明示了男女交合。其下是两组形体小的人物，人高约20厘米，上排34人，下排21人，他们结臂而舞，上身前倾或后仰，下身弯腰屈腿，气氛严肃而热烈。上排右边部分小人像为后刻的着冠女人像所叠压，这一女像右侧，又有一性器勃起的男子。这组画面分做大人像和小人像两个时代不同的人物图像。五组位于一组之下、四组之后。这组岩画铺展成一长条，高3米左右，宽十余米。画面中有男有女，部分图像漫漶难辨，较清晰的图像约有四五十个以上，由于图像密集，给人以密密麻麻、丛丛簇簇之感。六组在五组下稍偏右。主体画面是31个作整齐舞蹈动作的小人形，排成一行，躬腰屈腿，整齐划一，宛如一幅集体舞蹈的速写。在这列舞蹈小人的左右两端，有两个形体较大的男子，性器向右挺举。在这列舞像的左下角，还刻有一个高大的男人像，伸有一具特长的生殖器。七组在六组之后，接近地面，由于风蚀雨淋，使部分画面模糊不清，纹有人物图像四十余个。[①]



图 239　新疆呼图壁县康家石门子舞蹈岩画所在地山体

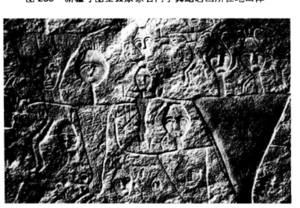


图 240　新疆呼图壁县康家石门子舞蹈岩画

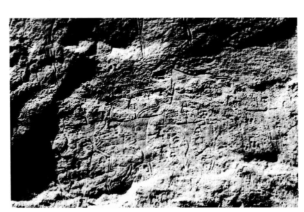
① 王炳华：《新疆呼图壁县康家石门子生殖崇拜岩雕刻画》，《丝绸之路岩画艺术》，新疆人民出版社，1993年版。



康家石门子岩画，虽然画幅巨大，图像众多，但都在描绘一个统一的主题——生殖崇拜。

观看了这个巨大的岩画壁，使人疑惑难解的是，见于画面的男女性器(男根女阴)、交媾、赤身，都是人类社会避而不谈、隐晦颇深之事，而画面却显得如此放荡不羁，其原因又何在呢?这必须从人类的童年说起。洪荒远古之时的人，就像婴儿童稚，从人类的发展和成熟角度看，古人正是我们的孩提，我们倒是古人的老辈。我们思慕古人，思慕的是他们的天然质朴和天真无邪的童趣。

人类的童稚期，无论思想还是行为，确实很幼稚。当时兄妹婚是天经地义的，不觉羞耻，在兄妹问题上没有人伦，只见雌雄。把木头磨出火来，就算天大的发明；将石头打击个钝刃，就是件了不起的工具。这在今天看来，叫人笑掉大牙。笑归笑，但不能笑话。我们的童年不是有许多傻透了的行为和蠢透了的思想吗?


图241　新疆呼图壁县康家石门子舞蹈岩画(局部)

到了制止上述生殖崇拜岩画的历史时期，尽管社会有了进步，已不同于人类孩提时代，但那时人们的思维方式仍不同于现代人，他们将可能与现实、想象与存在等同起来，并认为“同能致同”，因此，呼图壁生殖崇拜岩画，就是一种特有的生殖巫术仪式，认为男女媾和岩画，能产生阴阳合气，福及子孙繁衍，吉及万物繁育。

在原始社会，生产力与部落人口数目直接相关。当时，人的寿命短、婴儿死亡率高，因此生育率对任何一个宗教都是至关重要的。生殖崇拜和与此有关的许多方面成为一个民族社会和宗教活动的重要部分。康家石门子岩画的时代，虽然时代要晚些，但社会上的生殖崇拜依然存在，而且生殖崇拜思想在生活中仍旧十分炽烈。康家石门子岩画之前的平地是当时举行仪式的场地，并且，这些岩刻是反映天山地带古代居民生殖崇拜的重要历史记录。

生殖崇拜或生殖器崇拜是人类历史上一个普遍现象。在欧洲发现的旧石器时代的文物中，有许多夸张地表现乳房、臀部和生殖器的女性雕像。在人类文化的早期发展阶段，人们自然会把生孩子的妇女与生育以及母亲形象联系起来，把这些都当作崇拜的形象。随着早期的母系氏族社会逐渐让位于父系氏族社会，呼图壁岩画中男子的物象和着色变得更加重要。而且随着人们对生理学认识的发展，女性生殖器开始普遍成为图腾和生殖标志。

在中国许多新石器文化遗址中，已发现了代表女性生殖器的精致而逼真的

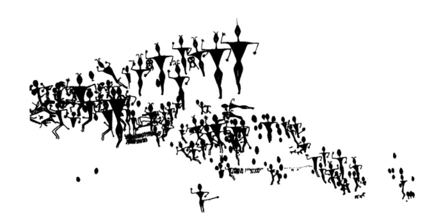


图 242 新疆呼图壁县康家石门子舞蹈岩画全貌

木刻和陶制图形，这些人工制品被称作“木器或陶器祖先”。民俗学家认为，这些器件是原始宗教祈祷中使用的，是多生多育的载体。

生殖崇拜现象，在亚洲的各个文化中也有许多先例。见于康家石门子的宗教信仰和仪式，也可能与中亚和南亚其他古代文化中的宗教信仰和仪式息息相关。见于康家石门子那刻有红色男性的物象和围绕两对交配马的九个女性舞者的物象，所反映的礼仪，可能与印度著名桑桑恩克里特史寺拖马亚那中的一个片断有关。这段情节所描绘的是锡兰国王要求巫师帮助他求得一子。巫师在举行仪式过程中使用了一匹母马，把它放掉，让它自由交配。后来这匹马重新被擒，当时它已怀了孕，被献于祭坛。巫师在祭坛施行他的法术：王后绕行这匹马一周后，马就当作祭品被宰杀。国王与王后抚弄死马，取出马胎，将它在火上烧烤，然后吸入这块正烧烤的肉的香气。三天后，一个红色的狗给国王和王后献上奶粥，王后喝下后，就可怀孕生子。这个解释了许多古代文化中流行的动物崇拜现象。康家石门子距锡兰国有万里之遥，可是这里以岩画为载体的文化现象，竟冲破了时空所限，两地文化竟何其相似乃尔！

康家石门子岩画，也为新疆原始舞蹈艺术提供了珍贵资料。从这里的岩画舞

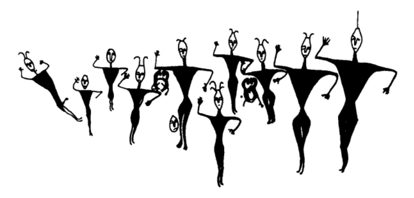


图 243 新疆呼图壁县康家石门子舞蹈岩画(局部)





图 245　新疆呼图壁县康家石门子性器直挺的舞蹈者(局部)

图 244　新疆呼图壁县康家石门子舞蹈岩画(局部)



图 246　新疆呼图壁县康家石门子双头合体人像

蹈形象中,可以清楚地看到三百多年前的舞蹈场面。岩画中的女性舞者,上肢似在上下摆动,脚步轻盈,表现出一种无忧无虑的姿态;男性舞姿与女性类似,但有些男性舞者,双臂外扬,或手执生殖器,双腿有动感,身体或前倾或后仰,舞姿粗犷而妙曼。数十个小个舞者,排做两排,结臂而舞,以表现氏族公社舞蹈场地的欢娱,以及人丁兴旺而带来的满足。从康家石门子舞蹈岩画,可以看到性崇拜与舞蹈的内在联系,以及原始舞蹈与巫术、宗教礼仪的密切联系。

康家石门子岩画，向今人揭示了许多古代社会的秘密,至少生活在天山地区的原始人,曾奉行一种巫术,实行魔法仪礼。他们认为这样做会增殖人口,人丁兴旺,社会稳定。性交行为,成排的舞者图像,可能曾被巫师用作他们在祈祷仪式中的膜拜图像。

由康家石门子岩画及其文化内涵，考古学家认为这里的优美岩刻作品可能被创造于塞族的父系氏族社会时期。历史记载和考古资料显示，这种类型的文化，早在约公元前1500年就已经在今新疆发展起来了，在呼图壁县及其附近地带,新石器时代遗址中,有些神器——石祖已被发掘出来,有些石祖与康家石门子的生殖崇拜岩画属于同一时期,它们从不同的侧面说明着当时的社会。曾在天山北侧生息过的塞族,当年曾在新疆以及中亚和南亚地区,留下了他们的精神文明和物质文明的遗迹。

呼图壁县康家石门子岩画附近还有多幅岩画,主要画面有:北山羊和符号、猎山羊、马群、动物群和男女交媾、动物群、狩猎、放牧等。

其一,阔克霍拉岩画。位于雀尔沟镇克孜勒塔斯村南。“阔克霍拉”为哈萨克语,意为绿草茂盛之地。岩画在阔克霍拉沟北侧赭色沙岩上,磨制有为数众多的

动物和人物图像，内容有动物、牵驼和征战场面。征战是这幅岩画的主题。在充满肃杀之气的疆场上，双方正在酣战：一队骑于马背、手持长矛的武士，正与对面挽弓射箭的武士交手。射箭者似举弓向上，而对面骑马的敌人手持长矛并已迫近，直刺射箭者胸部。这是惊心动魄的一幕，这是交战前决定成败胜负的一刹那，观之令人惊心咋舌!

其二，登格克霍拉岩画。"登格克霍拉"，哈萨克语"石圈子"之意。岩画位于雀尔沟镇南克孜勒塔斯村登格克霍拉沟北沙岩峭壁上，分布面较广，在长35米、高14米的峭壁上，刻画着部落征战和动物图像。从画面的间隔可分五组：羊；头向相对的两羊；骑马人持械相斗、牵驼、射驼；北山羊、盘羊、骆驼、马、狗组成的动物群；羊和鹿。这幅构图恢宏、内容富有特色的画面，再现了当时社会多个方面的情景。

呼图壁县多个岩画点，以丰富的岩画内容，再现了当时的社会生活，其中最引人注目的莫如前面提到的康家石门子主题岩画附近"神泉"东侧岩壁上动物群和男女交媾画面。在这幅岩画中，刻画有北山羊、盘羊、鹿等动物，其中有裸体交媾行为，为什么要在动物群中去进行?内中蕴含着深邃的文化内涵。正如赵国华先生所说："象征不是初民的有意创造。它源于原始人类最初的混沌不分，在人与植物之间，在人与动物之间，都还没有划出严格的界限。植物的生长，动物的繁衍，人类的繁殖，他们也都没有发现有多少不同。这导致了他们相类联想，从而采取实用的手段，以将动植物的旺盛的繁衍能力生长到自己身上。这是一种原始思维，也是以往中外学者都忽视了的一个十分关键的问题。"[①]他又进一步阐述道："初民对男女交媾生殖力的崇拜，常常以巫术的形式表现，虽然未必都有巫术的仪式。初民在田间、果园里交媾，以求丰收，即属此类。"见于呼图壁县康家石门子主题岩画附近的那幅在动物群中男女交媾岩画，也反映了当时人与动物不分，认为人的交媾可以影响动物的繁衍增殖，是原始思维在画面中的流露。这也正如柯斯文在《原始文化史纲》一书所谈到的："原始人民理解他本身和围绕着他的自然界时所陷入的主要错误或疏失是，他没有把自己同自然界分开，而是把它自己与自然的现象和力量合为一体。因此，当看到一些现象的时候，他误认为自己也有唤起或创造这些现象的可能；另一方面，他又把仅为人所具有的能力与可能广泛地归属于自然力以及我们称之为无生气的自然界的物体，这就说，他把他本身具有的生命力加到了自然身上。"[②]

塔西河西岸山坡上，有动物群岩画一幅，由北山羊和骆驼组成，虽内容单一，但"古朴苍劲"，颇有韵味。

另一处岩画在苏鲁萨依，位于塔西河哈萨克民族乡南塔西河石门子东南苏

① 赵国华：《生殖崇拜文化论》，中国社会科学出版社，1990年版。

② 柯斯文：《原始文化史纲》，人民出版社，1956年版。



鲁萨依沟西南一处峭壁处，岩画可分三组，内容有羊、马、骆驼和人物等，经历年风雨剥蚀，现已模糊。经仔细辨识，是一幅猎北山羊的生动画面：猎弓拉满月，对准前面一只惊恐远遁的北山羊。

以上天山中段岩画，是古人在壮丽的河山制作的艳丽奇观，它分布面广，内容丰富独特，形式多种多样，时代源远流长，是青铜时代及其之后猎牧人的连续篇章，是以天山北麓的岩石为载体，以石块为画笔，古代猎人和牧民用了一千多年的时间，经年累月，叮叮当当在山岩上凿刻的一部鸿篇巨著，一部垂留千古的石书。



图 247　新疆乌鲁木齐县白杨沟牦牛和羊群岩画



图 248　新疆乌鲁木齐县白杨沟羊群岩画

图 249　新疆米泉县独山子猎羊岩画

图 250　新疆玛纳斯县苏鲁萨依猎羚羊岩画

图 251　新疆阜康县吉沿坚猎羊岩画

图 252　新疆呼图壁县康家石门子放牧岩画

图 253　新疆呼图壁县登格克霍拉猎驼岩画

1　　2

图 254　新疆呼图壁县宽沟岩画
1. 狩猎和放牧
2. 猎鹿



伊犁岩画和塞种人的足迹

现在的伊犁州,包括伊宁、霍城、尼勒克、新源、巩留、特克斯、昭苏7县,察布查尔锡伯自治县和伊宁市,共8县1市,在天山以北的西境,其西南与哈萨克斯坦共和国接壤。伊犁州是新疆气候最好的地方,基本上属湿润大陆性中温带气候,平原气候温和湿润,山区降水丰富。整个地区植物繁茂,杂草丛生,兽畜禽种类繁多。优越的自然环境,诱来了一批批猎牧人,在这里开天辟地,繁衍生息,成为中亚文明发祥地之一。散刻于伊宁、巩留、昭苏、特克斯、尼勒克、新源等县的岩画,用图画的形式,显示了这里自古至今的狩猎文明、畜牧文明和农耕文明。



图255　新疆特克斯县乌孙山阿克塔斯洞窟中的动物和太阳彩绘岩画

提到这里的岩画,首先应提到的是特克斯县乌孙山阿克塔斯洞窟的彩绘岩画,因为它的作画最早也最有特色,是属于史前期旧石器时代晚期、新石器早期的艺术珍品,距今至少有1.5万年至5000年时间。对于这批精彩岩画,在本书“阿尔泰山洞窟岩画蕴含的精神密码”一节中已经提到,兹不复赘。

从已发现的岩画看,以新源县的岩画为最多,主要分布于则克台镇铁木尔勒克村洞买勒山、铁木尔勒克村阿克赛衣、则克台镇洪沙尔沟、则克台镇喇叭村杜斯别尔沟、阿吾拉山喀拉汉德沟、阿吾拉勒山克孜勒塔斯沟等地。主要岩画内容有:放牧、交媾、北山羊群、狼群、猎北山羊、狩猎鹿马驼、群猎、骑牧马羊、人物等画面。

尼勒克县岩画,主要分布于阿吾拉勒山阿克塔斯牧场却米克拜沟、穷科克、



图256　新疆尼勒克县阿克塔斯牧场却米克拜岩画
1. 狩猎　2. 牧羊



图 257　新疆巩留县乌孙山布角特动物群岩画

图 258　新疆特克斯县岩画
1. 乔拉克铁热克乡阔克苏牧羊
2. 乔拉克铁热克乡阔克苏北山羊和鹿

阿吾拉勒山南麓阿克塔斯牧场塔特部等地岩画内容有：牧羊、步猎鹿和北山羊、车轮、毡房、山羊马鹿组成的动物群和大角羊、鹿、马驼组成的动物群。

特克斯县岩画分布于乔拉克铁热克乡阔克苏村、库克苏河水电站附近、乔勒乌泽克乡阿克塔什洞窟等地。题材内容有北山羊、鹿、动物群、牧马图和印记、人物、大角羊等。其中阿克塔什洞窟绘有大角羊和马等。

巩留县岩画，分布于铁克阿热克乡乌孙山布角特，以及该乡萨布津村南18公里的山谷中。主要画面有：鹿群、鹿羊等。

昭苏县岩画，分布于夏塔乡马拉尔特沟，以及阿克牙孜河南岸。主要岩画内容有牧羊以及佛像，蒙文、藏文、哈萨克文等晚期作品等。

伊宁县岩画，分布于曲鲁海乡卡约鲁克沟，有大角羊等动物。

在伊犁动物岩画中，大角羊和北山羊等动物很多。大角羊又名盘羊、大头羊、羱羊。它广泛分布于陕西、内蒙古、甘肃、青海、西藏和新疆。栖于无林的高原和山麓地带，喜居开阔的地区，有季节性迁移，善爬山，但不如北山羊，老羊角大而沉重，不堪重负，多在较平缓的山坡觅食。夏季上高山，冬季下到山谷或草原。肉可食，皮可制裘，是珍贵的狩猎动物。

北山羊又名亚洲羱羊、悬羊、山羊。属偶蹄类、牛科。它广泛分布于我国西北地区。肩高1米余。尾长超过耳长，雄兽颏下有长须，须长约15厘米，雌羊的须很短。雌雄兽都有角，向后弯曲宛如弯刀形。雄性的角发达，角上有横棱。冬天长毛呈黄色或白色，栖居于高山，夏季上到高山裸岩带，冬日下到草原，但不到很低的地方，多早晚活动，集群，听、视、嗅觉都很发达。以禾本科及葱属植物为食。肉很好吃，皮毛可用。①新疆伊犁地区的地理环境，正好适于北山羊的存活和生长。

在诸多狩猎图中，以新源县则克台镇洪沙尔沟一幅围猎图最有典型意义，狩

① 夏武平等：《中国动物图谱·兽类》，科学出版社，1964年版。



猎者14人，多步猎，骑猎人仅两个，猎取的对象有马、鹿、羊等。在尼勒克县阿克塔斯牧场却米克拜沟谷西侧高岗上，有一牧羊场面：牧者头戴尖顶圆帽，双臂上举，双脚叉开，有九只山羊和一只牧犬。

总之，伊犁岩画的主题内容，有动物、狩猎、放牧三种，反映了作画时代过着狩猎和畜牧生活。这同伊犁河谷的地理环境及远古时期伊犁河谷的经济生活特点是相吻合的。

关于岩画的时代。这必须从萨迦人在伊犁猎牧的历史说起。萨迦人，波斯人称之为“塞卡人”，中国汉代历史学家班固在《汉书》中称其为“塞种”或“塞人”。希腊历史学家希罗多德将塞种人称之为“斯基泰”(或作西徐亚)。换句话说，班固笔下的“塞种”或“塞人”也就是希腊、波斯文献中记录过的“斯基泰人”、“萨迦人”。公元前7世纪塞种人曾是中亚、西亚地区雄踞一方的强大势力，他们过着“逐水草而居”的猎牧生活。古代波斯纳黑希鲁斯塔姆的楔形文字石刻上记载众多萨迦人有三个集团：豪玛瓦尔格·萨迦人(意为带着所崇拜的植物叶子的萨迦人)，分布于费尔干纳盆地及帕米尔、阿赖岭等地；提格拉豪达·萨迦人(意为戴尖顶帽子的萨迦人)，分布于帕米尔、阿赖岭以北，塔什干、天山以至巴尔喀什湖以南及西南的楚河、塔拉斯河流域；提艾伊·塔拉·达拉伊雅·萨迦人(意为海那边或河那边的萨迦人)，分布于阿姆河以北，咸海东南，索格底亚那等地。[①]生活于公元前5世纪的希腊历史学家希罗多德的巨著《历史》征引了普洛康内萨斯人阿里斯忒阿斯(Aristeas of Proconnesus)的叙事体神话诗《阿里玛斯庇阿》(Arimaspea)，这使得人们可以间接了解公元前7世纪或前6世纪欧亚内陆民族，尤其是塞种人活动的某些踪迹。[②]

公元前3世纪左右，塞种人在伊犁河建立了自己的国家，最高统治者称做“塞王”。秦末汉初在月氏人的攻击下，塞种人离开了伊犁河流域南迁，最后到达帕米尔地区。

塞种人在天山至伊犁河一带猎牧的时间约在公元前5世纪至前3世纪，因此，伊犁地区各县、市的猎物画面及动物岩画应是这一时期的作品。部分岩画所在地，如巩乃斯河北岸的岩画，附近均有大批塞种人墓葬分布。考古发掘证明，这批墓葬中有些是战国至西汉时期的，可能同塞种人、乌孙人有关。出土文物所反映的经济生活方式是以畜牧业为主要形式，这同岩画中的主要内容是一致的。

1983年新源县巩乃斯河南岸曾出土1件青铜武士俑，被认为是古代塞种人的文物。该武士俑头戴弯钩高冠，其造型与古希腊比利乌斯雅典娜像人的铜冠如出一辙。[③]其尖顶帽的样式，也与新源县则克台镇贴木尔勒克村阿克赛依、洞买勒等

① 王治来：《中亚史》，中国社会科学出版社，1980年版。

② 哈德森：《欧洲与中国》，伦敦，1931。

③ 巴依达吾列提、郭文清：《伊犁哈萨克自治州新源县出土一批青铜武士俑等珍贵文物》，《新疆大学学报，1983(3)。

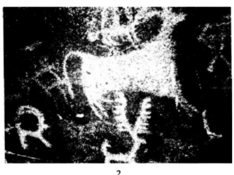

1

2

图 259　新疆新源县岩画　1. 群猎　2. 猎羊

地岩画人物所戴尖顶冠帽相类似。见于新源县岩画人物所戴尖顶帽，也在木垒县博斯坦牧场人物岩画中见到过，可以都视作是塞种人所戴的尖顶帽在塞种人岩画中的反映。这同前文所述，古代波斯纳黑希鲁斯塔姆楔形文字石刻上记载的萨迦人三个集团之一的提格拉豪达·萨迦人，即戴尖帽子的萨迦人在冠帽上是一样的，暗示了伊犁地区和木垒县头戴尖帽人物的岩画，应是萨迦人即塞种人的作品。

伊犁地区的岩画，多数是早期塞种人作品，但也有少数作品明显较晚。如昭苏县阿克牙孜沟科布尔的佛像岩画及其附近的蒙古文岩文，是藏传佛教作品，其时代可晚至清代。

博乐、温泉岩画巡礼

博乐市、温泉县位于天山西段北麓、准噶尔盆地西南缘，地属博尔塔拉蒙古自治州，北以阿拉套山分水岭为界与哈萨克斯坦共和国毗邻。由于博尔塔拉河流贯博乐市和温泉县境内，成为博州最为富庶的地区。在历史上，博尔塔拉河流域一直是历史要地。

博乐市和温泉县岩画，是这里重要的旅游资源，现已发现的岩画点，主要分布在博乐市境的阿拉套山、岗吉格山；温泉县别珍套山苏鲁北津、乌苏鲁别真、阿冬确鲁以及阿拉套山南麓的多浪特、穹库斯台等地。

温泉县是一片充满诗情画意的原野，南北高山夹峙，中有博尔塔拉河水畅流，河谷坡地泉水汩汩，山涧流水淙淙。由于北部横卧的阿拉套山挡住了凛冽的寒流，使谷地冬暖夏凉，水丰草茂，古往今来是猎牧人的胜地。他们在这里留下了丰厚的文化底蕴，岩画便是其中之一。

温泉县岩画最著名的地方，首先应提到别珍套山苏鲁北津，它勾住了多个文物考古工作者的望眼，有多个考古专家亲临考察。

苏鲁北津岩画。苏鲁北津，蒙语，有矮小林木的河之意。岩画分布在两个山丘上，两山丘分别傲立在苏鲁北津沟两边，远远即可望见，十分醒目。苏鲁北津沟，长约10公里，沟西边由别珍套山山前褶皱带组成。岩画共计49幅，题材内容主要



有羊、鹿、猪、牛、熊、狼、狗、骆驼等动物，还有狩猎、人物、神灵崇拜、猿追北山羊、符号等。狩猎场面有盘弓搭箭的独猎者、单人猎野猪和狼、野牛伤人、猎鹿、徒步猎野猪和马等。放牧场面有：牧羊、骑牧北山羊、牧驼等。还有一幅岩画很有特色，由盘羊、北山羊、凹点、女阴组成，这些凹点布于动物身旁，是女阴的象征符号，表现了岩画作者对增殖动物的迫切心情。

乌苏鲁别真岩画。位于温泉县西约50公里的别珍套山北侧一座孤立的赭色小山上。"乌苏鲁别真"，蒙古语，汉语为"水草丰茂的平坦潮湿的草原"，地理环境殊为佳丽：北濒博尔塔拉河，奔腾东去，河畔胡杨成林，绿草如茵；西为丰茂草地，野草没膝，好一派山间美景。乌苏鲁别真河沿岩画所在的小山脚下注入博尔塔拉河。岩画群所在小山，适当两河交汇处的东南隅，此处水草丰茂，景色优美。此处岩画数量多，内容丰富，有狩猎、放牧、驯养动物、动物群、兽叼羊等。

阿冬确鲁岩画。由温泉县城沿博尔塔拉西行45公里北折2公里，即到此岩画点。"阿冬确鲁"，蒙古语，汉意为"马群一样的石头"。这里巨石似马，布满大地，此乃大自然神奇之造化。岩画凿刻于这些"马群石"的阳面和顶部。岩画动物有大角羊、鹿、野猪、狗、狼、马等。狩猎岩画有猎大角羊、猎盘羊，还有多幅动物群岩画。



图 260 新疆温泉县岩画

1. 阿拉大山多浪特牧羊 2.4. 苏鲁北津魔法斑点、猎鹿 3. 阿登确鲁牧羊

多浪特岩画。多浪特草原岩画，位于温泉县东北约20公里处，地处阿拉套山南麓。这里自然冲沟纵横交织，逶迤南去，巨石星罗棋布，岩画凿刻于石面上。有猎大角羊、转场图、动物群等画面。

穹库斯台岩画。穹库斯台草原西距温泉县城约40公里。岩画分布较分散。有一幅围猎图十分壮观：有4个猎人，猎狗两只，羊2只，两个猎人手握曲形猎具，作

追赶状，另两人作拦截状，被猎取的两只大角羊均作逃跑状。在此岩画点，还有一标记，是否为古代某部落的符号，尚难遽断。

博乐市境内的岩画，主要分布于阿拉套山和岗吉格山。阿拉套山位于博乐市、温泉县以北，为中国和哈萨克斯坦共和国的界山，东西走向，全长200余公里，西接温泉县境内郭罗鄂博山。位于博乐市境内的阿拉套山阔依塔什岩画，位于该山南部山间道路两旁。这里自然风光奇特如画，怪石嶙峋，牧草如茵，红果簇簇，景色醉人。

阔依塔什岩画。所在地俗称怪石沟。岩画有三幅：虎和山羊；穹庐式房子·双人舞·特殊标志；人、犬、鹿、圆圈。第三幅岩画中的圆圈为氏族印记，是以太阳之形作为本氏族的印记。



图 261 新疆博乐市境内岩画
1.2. 阿拉套山阔依塔斯虹双人舞、牧羊 3.4. 岗吉格山牧 羊

博乐市另一处岩画，在岗吉格山。此山位于博乐市之南，西起温泉县别珍套山，沿赛里木湖北侧，蜿蜒至博乐县采柯尔附近消失。岗吉格是蒙语，是说其形似马鞍上两头的皮带又细又长。这里气候湿润凉爽，雨水丰富，阴坡多树木，植被良好。优越的自然环境，诱来了多种动物，猎牧人来到这里，利用多种动物，发展了猎牧业。这些画面，就是猎牧人生活的写照。

这里的画面有：鹿、北山羊和双峰驼、狼追北山羊、人·马·北山羊·印记、人·虎·犬·北山羊、人·马·驼·狼·鹿·盘羊·北山羊；虎袭击牧羊；牧羊·马·驼，遇虎袭击的场面；狼和北山羊，以及放牧马、羊等场景。见于画面的“[符号]”形符号，表现了这片牧场属[符号]氏族所有。

博尔塔拉地区的博乐市和温泉县是岩画密集地区，凡是岩石上有黑色岩晒、

水源充足、牧草茂盛的山口或山前草原地带的峭壁或巨石上，几乎都可以寻觅到岩画的踪迹。在阿拉套山南麓的柯克他乌、多浪特、查干萨依、沙勒别里克、哈拉无要郭里、穹库斯台、米里其克、卡拉阔斯、白依塔什等山口或山前草原地带，位于天山支脉北麓的雅马特、西歪特、托斯呼尔特、典尔托克赛尔等山间山口或山前草原地带，都有岩画发现。

博尔塔拉各岩画分布比较分散，范围不集中，每幅岩画上凿刻的动物个体较少，一般只有一两个或四五个，动物形象以大角羊和鹿居多。画面上能表现出具体内容情节者如狩猎、放牧者不多见。[①]岩画在分布上的这些特点，是由这里的自然环境和人文历史决定的。

关于温泉县和博乐市各岩画点的岩画年代，从岩画的题材内容、风格技巧判断，应是青铜时代至早期铁器时代的作品，大约是公元前7世纪至公元初塞种人的作品。

从历史记载看，博乐、温泉曾是塞种人、乌孙人居住的地域，而且居住的时间正与上面提到的岩画时代相符。在苏鲁北津沟内冲积扇上，有许多圆石堆墓或石围墓，从考古发掘资料证明，这类墓葬多数为塞种人、乌孙人或后来的突厥人的古墓，这些墓肯定与之有关，有的墓主当为岩画的作者。

托里、裕民二县岩画和远古的生殖崇拜

新疆西北部塔城地区的托里、裕民二县，对内地人来说，是个鲜为人知的神秘地方，两县深藏于准噶尔台地西缘褶皱带，塔额盆地南缘。

托里县境内以玛依勒山、加依尔山、巴尔鲁克山等平顶块状山为主，还有少量的山间谷地、山前戈壁和平地。西南部是玛依勒山及与其呈折角的巴尔鲁克山，均为西南—东北走向。

巴尔鲁克山、玛依勒山和加依尔山之南，由于气候较暖，自古以来是中亚著名的游牧区域之一。古代的猎人和牧民，长期游猎和驻牧，他们在这里制作了大批岩画。如玛依勒山的冬牧场和喀拉曲克牧场、唐巴勒塔斯、禾角克岩画，巴尔鲁克山南麓的哈因沟岩画，都是较丰富的。庙尔沟之南公路沿线也有少量分布。如此丰富的岩画，反映了这里的水草自古以来是很丰美的。这里仅就岩画的主要分布地玛依勒山喀拉曲克牧场、唐巴勒霍拉，以及巴尔鲁克山哈因沟冬牧场为例，说明托里县岩画的概况及其文化内涵。

玛依勒山喀拉曲克牧场岩画，主要画面有北山羊群；牧北山羊和马；牧羊和马，有两恶狼进去；一人跟一犬，吆喝赶牛马，右边一水池；人群；车轮和身上长有

①新疆博尔塔拉蒙古自治州文物普查队：《新疆博尔塔拉地区岩画》， 蒋学熙：《新疆温泉县苏鲁北津岩画》， 周菁葆：《丝绸之路岩画艺术》，新疆人民出版社，1993年版， 苏北海：《新疆岩画》，新疆美术摄影出版社，1994年版。

多个生殖器的人；头戴尖帽、臀后有生殖器的裸体男人。

玛依勒山司马衣勒牧场，主要画面有：北山羊和印记；牛、鹿、驼、北山羊组成的动物群；猎鹿、男人引犬；牧人赶牧北山羊和牛。

玛依勒山奴尔斯拉牧场，主要岩画有：北山羊和马组成的动物群；鹫群；牧羊；“Ω”形印记；系尾舞者等。



图 262 新疆托里县狼食羊岩画

玛依勒山唐巴勒霍拉的主要岩画有：人物、狩猎、印记、放牧和动物。其中动物有北山羊、马、马鹿、牛、猪、鹿、盘羊、双峰驼、虎。这些动物，有的单独存在，有的几种动物或同种动物组成动物群。在放牧岩画中，有骑驼牧羊；骑驼、骑马牧北山羊。狩猎场面仅见猎北山羊。人物岩画中，有男女交媾；角形头饰、系尾人；摔跤；符号化的两个系尾舞者。

巴尔鲁克牧场哈因沟的主要画面有：北山羊群；北山羊；马、北山羊、鹿组成的动物群；双峰驼；北山羊和水池子；寻觅食物的恶狼；小孩牵手；牧羊；牧人领犬牧羊；印记、星辰、车轮等。

从托里县的岩画骤然看去，与邻近地区的岩画并没有多大差别，平平常常，并没有使人惊讶之处。然而，这种印象并不完全符合事实。托里岩画，不仅突出地表现了动物，而且表现了与之相关的猎牧生活这个主题。在题材内容上和表现手法上，也有其独到之处。就内容而言，见于玛依勒山奴尔斯拉牧场的鹫群岩画，就是这里的独有题材。

鹫在古代游牧民心目中认为是神鹰。早在2000多年前成书的《山海经·北山经》已指出：敦薨之山。“其鸟多尸鸠”，有的学者认为，此处敦薨之山即指天山，鸬鸠即指以尸物为食的鸟类，这只可能是猛禽——鹫才以尸物为食。[①]在清末出版的《新疆图志》中，记载了过往伊犁至阿克苏间冰达坂(木扎特达坂)旅人的传闻。在迷失途径中，常乞求于“神鹰”的神奇故事称：“大如雕，色青白，或有迷失路途者，辄闻鹰鸣，寻声而往，即归正路。”这就是由于被称为“神鹰”的鹫，常靠啄食往来冰达坂途中的死畜尸体为主，从而知其踪迹，即可寻到道路。见于玛依勒山奴尔斯拉牧场的鹫群岩画，反映了这里古代的猎牧民，为了要捕捉较多野兽以补充肉食，在猎牧过程中懂得了驯养鹫类猛禽以辅助捕捉各种兽类。也正因为鹫有助

① 苏北海：《新疆岩画》，新疆美术摄影出版社，1994年版。



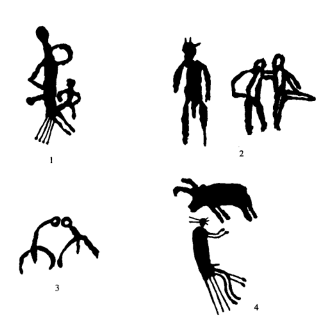


图 263 新疆托里县生殖崇拜岩画
1~3. 托里县玛依勒山唐巴勒霍拉 4. 托里县玛依勒山喀拉曲克牧场

猎功能,才被古代猎牧民将其视作"神鹰"。现今哈萨克族中,谁家有一猛禽为其捕捉野兽,人们便带着歆羡的言辞加以传扬。鹫类猛禽捕食时,场面惊险而壮观,只要它发现捕捉对象时,很快从主人手中挣脱飞出,俯冲到猎物头上,捉住脖颈,首先用钢钳般尖喙琢瞎猎物双眼,使其失去逃遁和反抗能力,然后将其置于死地。见于玛依勒山奴尔斯拉牧场的这幅群鹫岩画,第三只鹫的后面有一伪装猎人,头戴双角帽,准备从鹫的后面两手猛扑过去,以便抓到鹫将它驯养,为其狩猎所用。生动而形象地反映了古代猎牧民对于驯养猛禽——鹫的重视。

此外,托里岩画中的生殖崇拜岩画也是很有特点的。本来,在世界各地岩画中生殖崇拜岩画并不罕见,但在表现手法上,却有强烈的自身特点。正如以前所提到的,在玛依勒山喀拉曲克牧场岩画中,有一个头上插角、生殖器勃起的男人,在其臂后、膝盖均有生殖器。在玛依勒山唐巴勒霍拉交媾画面中,生有粗短性器的男子,在其臀前又有四个男子性器伸出来。此外,在巴尔鲁克山哈因沟岩画中,有一头戴尖帽、帽顶插两角的人,臀部有一粗长的男性性器。几个画面,均以增加男子性器数量的手法,以加大其生殖器能力的力度。本来,在各地岩画中这类题材并不罕见,但这种用增加生殖器数量的表现手法却是很奇特的。

托里县岩画的时代,或许使人感到朦胧和不确定性,但从岩画的题材内容和独特的岩画风格,所透露的时代信息,其时代还是可以大体确定的。比如,多次显示男子及男子性器,表明男人在社会中的地位较高;又在岩画中出现车轮等青铜时代特有的交通工具。这都表明作画的时代,应在青铜时代至早期铁器时代,即

原始社会后期父系氏族社会。如果我们的推测无误，那么托里县岩画中，又一次向我们呈现了原始社会末期这里社会生活的若干侧面。

裕民县岩画，在巴尔鲁克山和红石头泉，"巴尔鲁克"是哈萨克语，汉语为"富饶之地"。古往今来，一直是享有盛名的牧场。古代猎牧民，在巴尔鲁克山凿刻下的极为丰富的岩画，形象而真实地显示了远古猎牧民的生产和社会生活，以及颇有风趣的信仰。

巴尔鲁克山，在裕民县城西25公里处，是一座让人赏心悦目的全部裸露着的赭红色的低山，石质细腻而坚硬，外表光华如砥，色泽庄重而神秘，是岩画的合适载体。该山西麓有一条深邃莫测的山沟，沟中潺潺流水，常年不涸，岩画凿刻于山西麓濒临山沟的山坡上，约有三百多幅，岩画全部刻于岩石的阳面，这是与当地气候寒冷有关，而印度、印度尼西亚、马来西亚等地的岩画却刻在岩阴是同一道理，原因是这些地方气候炎热。由于受造山运动的影响，这里岩石的脉络呈垂直状态，岩石的光滑面多不在水平方同，而是在垂直方向，岩画多分布于垂直岩面上。

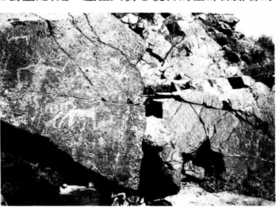


图 264　新疆裕民县巴尔鲁克山放牧岩画



图 265　新疆托里县狩猎、放牧、鹫群岩画
1. 玛依勒山喀拉曲克牧场司马依勒冬牧场
2.3. 巴尔鲁克山冬牧场哈因沟岩画

巴尔鲁克岩画艺术根植于猎牧经济的沃土之中，猎牧经济赖以发展的各种动物是岩画艺术的主题。岩画动物能分辨出的野生动物的种属有狐、狼、北山羊、野猪等，家畜有牛、马、双峰驼等。

其余方面的岩画内容也多与动物有关，或与动物、人的生育有关。画面具有充沛的生命力和一往无前的精神



风貌。其中有一幅画面,显示得最为充分。这幅画由多个场面组成:交媾、狼袭羊、独舞、狗捕羚羊、骑牛牧羊、骑牛、骑马。从多个方面反映了当时社会的生产和社会生活。另一幅图画是猎野牛的场面,四头牛,皆头向右,一个猎人,张弓搭箭,呈欲射之态。还有一个放牧场面,细高身材的牧工,站在畜群中,身前、身后有牛、羊、骆驼等家畜。

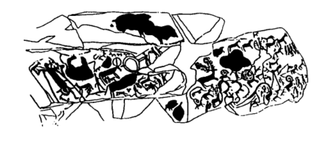
在诸多画面中,归纳起来,岩画的题材内容有:动物群、交媾与欲交媾、人·车轮·牛、独猎、群猎、围猎、放牧、双人舞、群舞等。裕民县巴尔鲁克山岩画,从多角度、多侧面反映了青铜时代至早期铁器时代,甚至少数画面可以到新石器时代的社会面貌,尤其是更多地、更集中地显示了远古时代的生殖崇拜思想。

裕民县红石头泉岩画,凿刻在一块长2.2米、宽0.9米的岩石上。画面上有一个形如栅栏的建筑物,其中有一条狗。栅栏外有一群牲畜,一个徒步牧人正在挥动双手驱赶和吆喝着迷路的牲畜。另一骑马牧人正迂回追赶离群的羊只,画面逼真地活现了放牧出发时的情景。

见于裕民县巴尔鲁克山的岩画,集中展现了远古时代生殖崇拜的思想和内容。

世界岩画的内容尽管丰富多彩、万花纷呈,岩画母题多达数十种,然而其核心内容,归根结蒂是反映直接生活的生产和再生产。生产本身可分做两种:一方面是生活资料即食物的生产;另一方面是人类自身的生产,即种的繁衍。从画面传出的猎牧人的审美趣味和审美判断看,其最核心的尺度标准仍然是人的生命的观照性,即以人类生命意识作为其价值尺度的核心,也就是说,有利于提高族类生命力的、有利于生命向高级进化并促使繁衍强盛的便是"美"的。换句话说,岩画以十分显著的地位体现着生命本能,表现着人类生命的主体,并表现了由此而产生的生命意识。这里所谓生命意识,包括人类自身维护生命、延续生命的意识,也包括增殖、繁衍动物的意识。所有以上思想,在托里县、裕民县的巴尔鲁克山生殖崇拜岩画中得到了全面而集中的体现。

生殖崇拜是以生育繁衍为目的、积淀着人类本质力量外显或内隐的一种社会民俗事象,是原始社会人类文化和原始思维的遗留。世界各地的各族先民,几





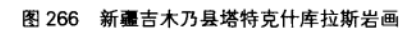


图 266　新疆吉木乃县塔特克什库拉斯岩画

乎无一例外，都经历过生殖崇拜阶段。虽然在中国出现生殖崇拜的时间已无法确知，但从大量考古资料证实，至少到新石器时代，我国各地已普遍流行原始生育崇拜。

见于我国各地的生殖崇拜岩画，尤其是新疆托里县、裕民县的生殖崇拜岩画，以及呼图壁县康家石门子的生育舞蹈岩画，对于探索原始思维特征、人类对两性知识的认识、人口与生产的关系、原始宗教特征、人类文明进程，以及现今我国人口泛滥难控的原因有重要价值。

我国生育崇拜岩画，就其表现手法而言，有一些是用直观的、粗俗的、简单的形式表现出来的，诸如男根女阴、男女交媾、男子性器直挺、求生舞蹈等，以表现的直观性为特点；另一种则是以抽象的、象征的、含蓄的形式表现出来的，比如感生脚印、小凹穴、菱形、瓠形等等。见于裕民县和托里县巴尔鲁克山的诸多生殖崇拜岩画，充满了直接性和炽烈性，以男性生殖器挺举为特征，它显然属于前一类，即属于直观的表现形式。采用这种表现手法，与岩画时代直接相关，是一种直观



图 267　新疆裕民县巴尔鲁克山猎野马岩画

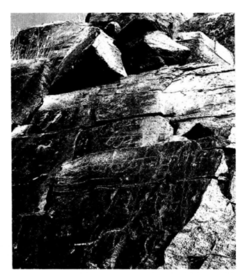
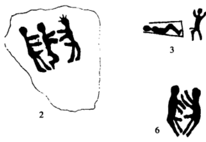


图 268　新疆裕民县巴尔鲁克山骑者、交媾、人物岩画

的粗俗的表现方法。尤其值得注意的是，见于托里县玛依勒山喀拉曲克牧场、裕民县巴尔鲁克山的生殖崇拜画面中的男子形象，除各自有挺举的性器外，两个男子又分别在臀部和膝盖增加了三根和两根、四根和三根生殖器，用以增加男性生殖器的感染力和力度。这大概描绘的是由巫觋装扮的生育神，用以加大了生育的灵性和力度。

见于裕民县巴尔鲁克山的生殖崇拜岩画，用多种方式集中表现生殖崇拜同一主题：两个男子生殖器挺举站立；三个男子生殖器勃起，一人居中，前后各一人；一男一女站立交媾；女人躺着，男人欲交媾……五花八门，用多种方式，表现





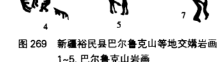


图 269　新疆裕民县巴尔鲁克山等地交媾岩画
1~5. 巴尔鲁克山岩画
6.7. 一六一团岩画

同一行为。这些生育信仰和崇拜的幅幅岩画，形象而真实地显现了裕民县和托里县一带，上自新石器时代，经青铜时代、早期铁器时代生育崇拜的历史事实。

在人类漫长的历史爱河中，人类很长的时期内，并不明白男女性交与生育之间的因果关系。起初，人们认为妇女生孩子不是男女交媾的结果，后来"即使他知道性交的作用，或许对性交有或多或少模糊的观念，他也绝不认为受胎实际上是取决于性交"①。当时人相信，妇女与图腾发生一定接触之后才能生育后代，广泛流传于我国古代的感生神话，就是妇女与图腾交媾可以生育的直白说明。见于裕民县和托里县巴尔鲁克山生殖崇拜岩画，直白地表现了男女交媾可以生育的思



图 270　新疆裕民县巴尔鲁克山车轮和人物岩画



图 271　新疆裕民县巴尔鲁克山舞蹈岩画





图 272　新疆乌什县德特沟狩猎和交媾岩画



图 273　新疆裕民县红石头泉放牧岩画

① 〔法〕列维·布留尔：《原始思维》，商务印书馆，1980年版。

想，表达的形式是真实的现实的，不具任何神话成分。因此可以推断，在人类性爱史上，不是第一篇，而是明白了男女交媾可以生育之后才创作的作品。

人类的性爱史距离我们生存的时代越来越远了，人类最初的性爱史及其连续性的篇章也随之越来越模糊了。而古人凿刻在荒山野外的岩画，却形象地显示了人类性爱史上的若干片断，这就为人类寻找自我找到了源头。

巍巍阿尔泰山岩画

巍峨峭立的阿尔泰山，是闻名遐迩的名山，矗立在中国新疆和蒙古国西南部交界的地方。古往今来，这里一直是猎牧民狩猎和驻牧的苑囿，在这里遗留下了大批的遗址和长眠的墓地，以及他们生前的石头艺术品——石人和岩画。

阿尔泰山岩画，东起青河县，西至哈巴河和吉木乃县，绵延一千余公里，宛如一条巨大的依山傍壑的千里画廊，散刻或绘画在石窟中。在今阿勒泰地区的阿勒泰市、青河县、富蕴县、福海县、布尔津县、哈巴河县、吉木乃县一市六县之地，均有岩画分布，共有四十余个地点，其中阿勒泰市的莫库尔沟，汗达尕特乡的多阿特沟和雀尔沟，切木勺切克乡的阿尔泰别到根；富蕴县的布拉特，吐尔洪乡和唐巴勒洞窟中的岩画地点都是岩画密集之地。汗达尕特乡多阿特沟在阿勒泰市东约30公里，是一条南北走向、长约4公里的沟谷，岩画散刻于沟壑山冈，有岩画数百幅，主要内容有动物、放牧、牲畜交配等画面。雀儿沟位于汗乡之南约5公里处一条河



图 274　新疆哈巴河县多尕特岩画



1



2



3

图 275　新疆哈巴河县加那阿希村岩画
1. 人、羊、交媾　2. 交媾　3. 羚羊群



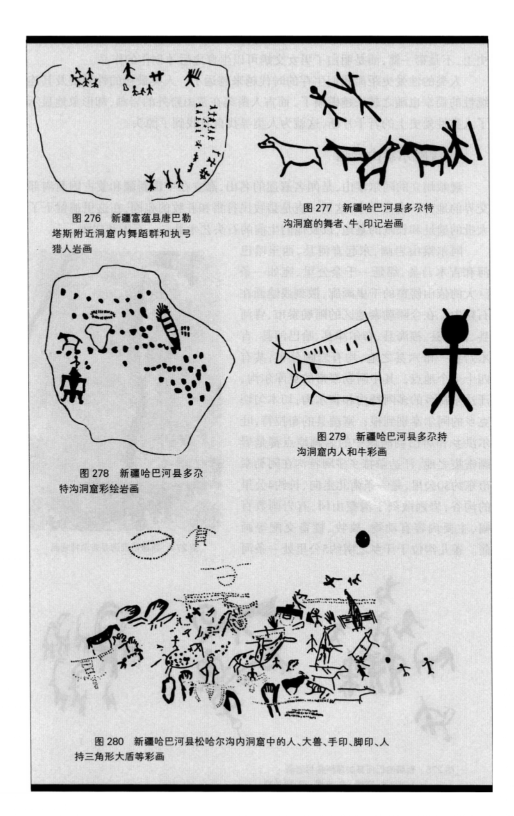


图 276　新疆富蕴县唐巴勒塔斯附近洞窟内舞蹈群和执弓猎人岩画

图 277　新疆哈巴河县多尕特沟洞窟的舞者、牛、印记岩画

图 278　新疆哈巴河县多尕特沟洞窟彩绘岩画

图 279　新疆哈巴河县多尕特沟洞窟内人和牛彩画

图 280　新疆哈巴河县松哈尔沟内洞窟中的人、大兽、手印、脚印、人持三角形大盾等彩画

谷中，画面凿刻于河谷西岸东石崖上，岩画断续绵延于南北长约300米，大画面有十余幅，最大的一幅，上面凿刻家畜上百只和一些牧人，还有舞蹈、杂技表演等画面。富蕴县布拉特是一处山间盆地，岩画分布于盆地西北沿山峦的地方，约有岩画百幅左右。

壮丽多姿的阿尔泰山，南有额尔齐斯河、乌伦古河等河流，山体巍峨峭立，是由峰峦组成的天然屏壁。山地冬季多雪，夏季细雨霏霏，地面森林繁茂，水草丰美。自远古以来，有多个氏族部落和民族在此繁衍生息，创造了光辉灿烂的文化，并留下了丰富的古文化遗址。作为先民之魂的岩画，是其中最璀璨的一种。

阿尔泰山的岩画，绚丽而多彩，丰富而多姿。其中野生动物岩画有盘羊、北山羊、岩羊、羚羊、藏羚、野牛、梅花鹿、马鹿、驼鹿、麋鹿、象、双驼、野驴、野猪、狼、狐狸、豹和鹰共19种。这些动物分属于不同的时代，由这些动物及其变化，昭示了阿尔泰山及其周边地区的古代自然环境和演变情况。

在这些众多的动物中，有些单个存在，有的三五成群，有的上百个；有的是单一种动物，有的多种动物在一起；有的野生动物与家畜在一起。

除各种动物外，还有骑马牧羊、骑驼牧羊、骑牧遇豹、步牧、群狼扑羊、豹逐羊、骑猎、骑猎野羊、猎鹿、猎羊、家犬护牧、狼逐羊、猛兽扑羊、牛挽车、牵驼、骑驼列骑、女人牧羊、猎羊和牧羊、狩猎、牧鹿和马蹄印、动物交媾、男女交媾、格斗、争斗、独舞、二人舞、群舞、杂技表演等。这些画面反映了猎牧社会的生产和生活，以及当时人们赖以生存的野生动物和家畜。

关于阿尔泰山及其之南岩画的时代，学者们已做了许多探考。有人以古文献记载为依据，认为岩画的时代和族属，与先后在此驻牧过的塞种、呼揭、匈奴、突厥、蒙古等民族有关，是历史上不同时期这些民族的遗留。但这种看法，将岩画的时代仅仅局限于塞种以来各民族的范围内。实际上，阿尔泰山及其周边的有文字的历史是很短的，见于古文献记载的历史就更短了，故这种看法是不足为据的。

阿尔泰及其之南岩画的时代，应从岩画的题材内容和风格等方面来探讨。从画面的漫漶程度、色泽、题材和风格看，这里的岩画不是一个时代的作品，而是延续过一个漫长的历史年代。根据画面的以上四点不同，将岩画的时代做了如下的推断。

首先，根据动物岩画，可将这里岩画的最早时代上推到遥远的新石器时代早中期。见于这里岩画中的麋鹿和野牛均为已绝灭的动物，据动物研究家尤玉柱先生说："野牛属在我国更新世地层中是重要的化石属之一，最早见于河北阳原泥河湾盆地，距今约二百多万年前；旧石器时代晚期曾广泛分布于黑龙江、吉林、辽宁、内蒙古和河北等省。"[1]在新石器早中期遗址中也有野牛属的骨骼发现。野牛属比较适应温湿气候，生态环境与阿尔泰山岩画动物有异。见于岩画的麋鹿也是

① 尤玉柱、石金鸣：《阴山岩画的动物考古研究》；盖山林：《阴山岩画附录》。



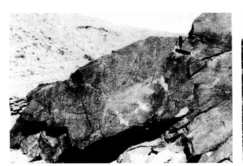
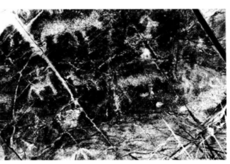



图 281　新疆阿勒泰市杜拉特岩画



图 282　新疆阿勒泰市杜拉特岩画

一种喜温湿、沼泽地带的动物。

另外，见于阿尔泰地区奥古芝拜克—杜拉特岩画中的象，有的学者认为是亚洲象，亚洲象的生态环境多偏重于有充足水源的茂密森林或丛草地带，有的生活在低湿闷热区，有的则生活在比较凉爽地带。

美国学者E.H.科尔伯特在研究猛犸象时指出："这些巨大的哺乳动物广泛地分布在欧亚大陆、非洲和北美，在北美他们是旧大陆的移民。猛犸象有各种不同的种，有一类是现代亚洲象—亚洲象的亲属，另一类是现代非洲象的亲属。"[1]从我国发现的猛犸象属化石看，其分布范围约在北纬35°以北地区。[2]在生存时代从中更新世到更新世末，还有可能延续到全新世初期，在内蒙古呼伦贝尔盟发现过，在西伯利亚也发现过，这说明阿勒泰地区也可能有过猛犸象及其后裔亚洲象的可能性。但有的学者却认为："这幅大象岩画的产生并非直接来源于当时的现实生活，而是通过其他媒介的传播而间接产生的图案化概念。"[3]也就是认为，大象岩画与契丹流入阿尔泰山地区的佛教文化有关。但这种可能性是极小的，因为

① [美]D.H.科尔伯特：《脊椎动物的进化》，1969。
② 中国科学院古脊椎动物与古人类研究所：《中国脊椎动物化石手册》，1979。
③ 王明哲：《新发现的阿尔泰岩刻考述》，《新疆社会科学》，1986(5)。

金政权取代辽政权，部分契丹人在耶律大石率领下逃至西域建立西辽，那是12世纪之事，至今不及千年，而象岩画的色泽、风格都比较古老，不像近千年的作品。何况甘肃河西走廊的北大黑沟岩画中，也见到过大象岩画，其风格与其他动物岩画浑然一体，不似为宣传佛教而特意制作的作品。

由以上作品，似可推定，阿尔泰山地区岩画最早作品，应在新石器时代。

其次，阿尔泰山岩画的大部分作品，属于青铜时代至早期铁器时代。最典型的作品，是单辕双轮车岩画，那是青铜时代的典型作品。那种脊背隆凸的鹿岩画，也可确定为青铜时代至早期铁器时代作品。众多的骑马、骑驼和骑鹿岩画，既无马镫又不见马鞍，说明当时社会上还没有镫、鞍，那只能是汉代之前的作品。

其三，这里晚期的作品很少，有些刻痕较新，并富有模式化风格的作品，应是唐或唐代之后的作品。至于那些蒙文石刻，应是蒙古族来到这个草原之后刻下的岩文。

此外，在阿尔泰动物岩画中，还有一袋鼠岩画，它的样子活灵活现：双耳竖起，尾巴后伸，腹部硕大，前肢伸展，后肢后蹬，作跳跃之态。袋鼠盛产于澳洲，属热带动物，为何显身于阿尔泰山地区？这又给读者出了个难题。

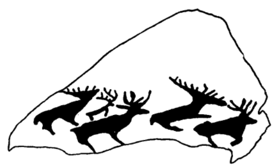


图 283　新疆阿勒泰市克水齐乡科曲塔斯鹿群岩画

见于阿尔泰山区的岩画舞蹈，是由四个舞者横排一列，中间有一孩童。这类手牵手的岩画不论舞蹈语汇还是寓含的文化内容都有深邃的意味，是广布于古代世界的舞蹈形式。

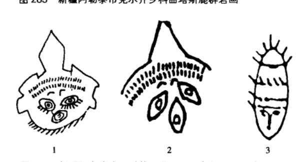


图 284　新疆阿尔泰山区神格面具　1.2. 富蕴县　3. 哈巴河县

见于青海海南藏族自治州宗日和大通上孙家寨马家文化墓葬中彩陶盆上，都有手拉手的人群舞蹈形象。甘肃马家窑文化和青海野牛沟岩画中都出土过同样类型的舞蹈和舞蹈图案。就世界范围而言，手拉手群舞形象，乃是新石器时代至青铜时代彩陶和岩画艺术中一个恒定主题。

这种手拉手、臂连臂的舞蹈形式，据学者研究，最早出现在公元前6000多年前幼发拉底河的格里斯河北部的哈拉夫(Halaf)文化的彩陶片。此后，在公元前4000多年前的欧贝德(Ubaid)时代早期的梅梅(Mehmeh)文化类型中亦有发现。欧



洲新石器时代的彩陶上同样有连臂舞纹。印度的印度河谷文明被认为与西亚新石器时代文明有很大关系，故在其彩陶和岩画等古代艺术中每每见及此种连臂舞形象。英国考古学家威勒(W.Wheeler)认为这是农业文化特有的形象，这是符合事实的，从中国已发现的岩画看，它应是牧业文化的特有现象，比如内蒙古阴山岩画、新疆呼图壁康家石门子岩画，以及新疆富蕴县唐巴勒塔斯洞窟彩绘岩画中的连臂舞形象莫不在牧区。甘肃黑山岩画的人物虽不是连臂而舞，但人物形象动作却十分一致。见于宁夏贺兰山的岩画，有典型的连臂舞形象，并有萨满巫师作指挥。此外，在土耳其贝约·达什、意大利梵尔卡莫诺山谷，以及美国加利福尼亚州、得克萨斯州、亚利桑那州的印第安人岩画中，均可看到连臂舞的形象。这类舞蹈，在我国延续过一个漫长的历史时代，一直到汉、唐、宋各代均很流行。[①]可见，见于阿尔泰山地区的连臂舞是古代世界各地十分流行的一种舞蹈形式。

阿尔泰山地区的岩画，在题材内容、构图方式、表现手法诸方面，都显示出北方草原民族文化特有的基质和独特风格。它与乌兰察布、阴山、贺兰山、巴丹吉林沙漠诸地岩画，共同构成了我国北方草原岩画带。它又与邻近的蒙古国岩画、俄国阿尔泰和贝加尔湖岩画及中亚诸国岩画，存在着许多共同点，构成了欧亚北大陆草原岩画带。



图 285　新疆富蕴县杜热乡骑牧岩画

在题材内容方面，阿尔泰地区岩画也是现实主义作品，表现生活、反映现实。那生动而充满活力的动物形象；那成群结队的山羊、野鹿，那动物间弱肉强食撕咬场面；那猎人盘弓搭箭的围猎情景；那粗犷而婀娜的舞蹈，莫不给目睹者以强烈的感观刺激和美的愉悦。在一块长宽各三四米的崖面上，竟凿刻了成百个动物形象，更有人物夹杂其间，一个个形象逼真，姿态各异，栩栩如生，仿佛描绘一次盛大的草原盛会，构思宏伟，气势磅礴！艺术源于生活，岩画内容丰富多样，是作画者熟悉生活、热爱生活、热爱艺术、善于表达生活的结果。

在构图上，岩画以大石面为载体，图像在大小上不受载体的制约，画面灵活多变，生动自然，富有生活气息，而无呆滞感。从单个动物到多个动物，从动物到人物，每幅岩画富有写实、夸张、质朴的特点，都显示了岩画作者匠心独运的娴熟技巧。

① 汤惠生：《青藏高原古代文明》，三秦出版社，2003年版。

在表现手法上，多种手法并用，各得其宜。为寻求完好的艺术效果，善于运用夸张、对比的手法，来弥补作画技艺上的不足。比如在狼鹿对峙画面中，将鹿角表现得异常华美，以示对鹿的好感，而将狼的形体刻得较小，表现了作者对狼的厌恶心情。在舞蹈场面中，用舞者形体大小，以区分性别和长幼。

阿尔泰山岩画的风格，灵活而多变，最多见的是写实主义的风格，但也有夸张形式的风格、装饰化形式的风格等。

从1993年至今，十余年过去了，然而我们考察阿尔泰山岩画的事，宛如昨日星辰，依然在脑海中闪耀。壮丽的阿尔泰山啊，与我结下了浓浓的岩画情。

阿尔泰山洞窟岩画藏匿的精神密码

阿尔泰山位于新疆北部，它是与蒙古国交界的界山。"阿尔泰"是蒙语"金子"之意。它是一座神奇而富有生气之山，千万年来，哺育着一批批猎牧民，造就了别具特色的草原文化，铸造着一代代猎牧民族的灵性。阿尔泰岩画作为原始文化心理的外化形象在岩壁上的投射，以图画形象、真实地记录了先后驻牧于此地的各游牧民族在东天山北麓生存活动的连续性的历史篇章。它作为草原文化的一朵艳丽的奇葩，昭示的深层意蕴，体现着"永恒精神的永恒往昔"。

这座山及其附近的岩画，有两种存在形式：一是散刻于蓝天之下、岩石之上的岩画上；二是绘画在山石洞窟的石壁上。其中洞窟彩绘岩画，深藏在山体的深处，不仅它的所在之地神秘莫测，其题材内容也颇耐人寻味。

岩洞之一。位于富蕴县唐巴勒塔斯村。它位于海拔1020米的高山山腰，远远就可以看到洞口。洞窟口朝向东方，高11.5米，深11.8米，宽20米。两侧的岩壁陡立，洞顶正中绘一印记，表明洞窟这一带，当年为这个氏族或民族所占有。在正壁右上方、右壁分别赭绘萨满帽两顶，以示当时社会上已出现了萨满教。正壁上有非常引人注目的四个椭圆形女性生殖器，左壁绘有三个椭圆形的女性阴户，较之正壁略小。洞内彩绘的七个女性阴户，足证当时生民对女性生殖器的崇拜。当时生民处于百兽包围之中，渴望人口繁殖，以战胜猛兽。当时人们尚不知繁殖人口必须由男女交媾而生，但知每个婴儿都由阴户内产生，因而就产生了许多有关生育的神话。《竹书纪年·殷商成汤》记下了这样一个故事："初，高辛氏之世，妃曰简狄，以春分玄鸟至之日，从帝祀郊禖，与其妹浴于玄丘之上。有玄鸟衔卵而坠之。五色甚好。二人竞取，覆之二筐。简狄先得而吞之，遂孕。服剖而生契。长为尧司徒，成功于民，受封商。"这则"玄鸟生商"的故事反映了远古生民对生育奥秘的想象。

左右壁各有一个手掌形，以示所有，或为力量的显示、胜利的象征。

在洞顶印记右旁下，赭绘两个圆表示太阳，表明这里的原始居民对太阳有炽烈的崇拜之情。

岩洞之二。在岩洞之一不远同一山体上，位于海拔1000米处，洞高3.2米，深4米，洞宽4.9米。洞窟中赭绘32人，印记1人，脚印1个，野兽2个。在人形岩画中，除



手握弓1个猎人外，其余31人均在蹁跹起舞。舞蹈形式悉作两脚开叉，而手势则有三种不同形式：即两手向左右斜伸；两臂平举；两手向上斜举。主要分成4组，每组齐整划一，动作一致，显然这是狩猎前所举办的萨满巫术，为的是在未来的行猎中获得成功，待到狩猎成功后，又要举办庆贺式宗教仪式或舞蹈。“各部落各有其正规的节日和一定的崇拜形式，即舞蹈和竞技，舞者尤其是一切宗教祭典的主要组成部分。”在原始氏族社会，猎获了如这个岩洞中所见到的马、驼等大兽，必然使所有氏族成员雀跃狂舞，正像我们在洞窟中所见到的舞蹈场面。

岩洞之三。位于哈巴河县沙尔布拉克乡喀拉托贝牧业村的多尕特沟。这个洞窟彩绘岩画的所在地，海拔605米，在一座花岗岩石的小山上，共有5个洞。

第1洞内，彩绘了3个正在跳舞的人、1个印记、4头牛，表明原始人以牛为主要肉食。

第2洞，海拔605米，洞高1.5米，宽1.7米，深1.3米。绘画内容有1头牛、两个人和一些密密麻麻的椭圆形斑点。在岩壁右上方赭绘一奇特的人面形。在两个人形中，其中一人，头戴芒状高帽，应为古代的萨满巫师。那些密密麻麻的斑点，为免受恶势力侵暴的魔法围墙。

第3洞中，仅彩绘一些如小木棍似的短杠组群，这是原始人用以围猎野兽的栅栏。

第4洞内，彩绘两个跳舞者，左右排列，左边舞者，两手张开，5指向两边平伸，两脚叉开，并系有尾饰；右边舞者，两臂平伸，5指伸张，双腿叉开，系尾。两人似作同一舞蹈动作。

第5洞在山麓下，内彩绘一个人和两条牛。

以上5个洞窟的岩画主题，是表明居住在这里的原始人是以牛为主要肉食，以栅栏围猎野兽，猎捕野兽之余很重视媚神娱人的娱乐活动，而他们的舞蹈动作与狩猎生活息息相关。

岩洞之四。距上述多尕特洞仅300米左右，海拔620米，位于哈巴河县松哈尔沟。岩洞距沟底高20米左右，洞口高2.8米，宽8米，深4.5米。于其洞顶赭绘一幅高2.5米、宽4.5米的巨幅岩画，内容丰富多彩。在岩面上，赭绘大马3匹，牛6头，虎1只，羊2只，人物13个，手印8个，脚印2个，太阳1个，另外，还有许多圆点和短杠。

从分布看，可分四组：1组有1马、4手、1人，马下有倒三角形的圆点。

2组，在1组之右，以一大马为中心，马下有一戴尖顶帽的人，其下有倒三角形和圆点。人的左下方，有大手印，手印左边为脚印。

3组，是以一匹大马为中心而展开的围猎场面。马下一戴尖帽的人，人下两行圆点，大马右上有一头戴尖帽、系尾、手持弓及盾牌的人，正在吆喝大马。右上一圆头形人，手持木棒，欲打从迎面跑来的大角羊。大马颈下，圆头人两臂平伸，双腿叉开。

4组，在岩画图面右边，以虎扑牛为中心展开，只见野牛狂奔，人们围攻兽群，

搏斗场面紧张而有序。

从整个画面看，这幅彩绘岩画，主要用人力、各种栅栏、陷阱捕捉野兽，也有持棒打击野兽者。与此同时，还有猛虎噬牛的惊险场面。这幅大画面，活现了原始生民在生存竞争中，费尽艰辛，才勉强度日。

岩洞之五。在阿勒泰市西北约20公里的阿克塔斯(也称蒙库)。洞窟内，绘有牛、马、大头羊、狐狸、鸟、树木、女阴等。颜色均用赭红色颜料绘画。由于年代久远，有些画面已漫漶难辨。洞口朝南，洞窟环绕一座独立的山丘，窟高1米余，进深1~3米。共有前后(南北)两处，山丘周围为茫茫的草原，有一条小溪，从山丘旁潺潺流过，景色异常壮丽。

洞窟中的牛、大尾羊等画面，非常优美，先刻出躯体的线条轮廓，然后沿线条涂上红色，将牛头、羊尾全部涂以鲜红色。线条刚劲有力，造型优美感人，使人倍觉惊异的是，见于岩画的大尾羊，时隔万年，至今依然是新疆阿勒泰地区的特产。它肉质肥嫩，品质优良，皮毛丰美，尾巴肥硕，尾油可达15公斤。洞窟中大尾羊岩画，把新疆大尾羊的历史上推到母系社会，距今已有上万年的历史。抚今追古，不胜今昔之感。

见于阿尔泰山中的洞窟岩画，并不是一种孤立的文化现象，大约与此同时代的洞窟岩画在其南、其北都有发现，不同的洞窟岩画从不同地点、不同题材内容，共同说明同一时代的社会现象。比如在天山北特克斯县乌孙山的阿克塔斯洞窟彩绘岩画，那是旧石器时代晚期到新石器时代早期的艺术作品。这个洞窟位于乌勒泽克乡阿克奇村北约2公里处阿克塔斯山。岩洞面积48平方米，洞高2.5~3米不等，洞口宽5米左右，岩面呈黑褐色，画面为或深或浅的赭红色。

岩画内容丰富多彩。在洞口右边岩壁上，绘有马两匹、羊2只、太阳3个、月亮1个、印记1个。洞窟内的彩绘画均为赭红色。在进洞的右面岩壁上绘太阳两个。洞底有一块2米左右见方的光滑石板，可能是原始人睡觉的地方，在此石之上岩壁上绘有一个更大的太阳，此石右上角岩壁上赭绘一北山羊，于洞内右上角另绘一只盘羊。在洞窟正中岩壁上赭绘一女阴，并在其左上绘一“┘”形印记。在左面洞壁有北山羊2只和马1匹。[①]活现了当时人们的生存环境和信仰。

阿尔泰山北麓的洞窟岩画，最知名的是蒙古科布多省蛮汗苏木西南25公里处的辉特—青格尔洞窟岩画。该洞窟由地面到拱形顶部高度约20米，洞外有一陡峭的遮檐从上面垂下，洞内石壁上和顶部下半截布满了岩画，用深或浅的黏土颜料绘制的。

洞窟四壁上画满了野牛、野羊、野马、野驼、像鸵鸟一样的怪鸟，还有大象，另外有一些像蛇一样的图像。没有人的图像，描绘的是一个纯野兽图形艺术的世界。[②]

① 苏北海:《新疆岩画》,新疆美术摄影出版社,1994年版。

② 盖山林:《世界岩画的文化阐释》,北京图书馆出版社,2001年版。



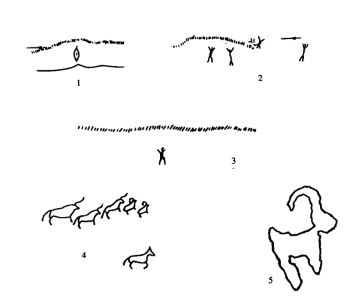


图 286　新疆阿勒泰市阿克塔斯洞窟彩绘岩画
1. 女阴　2.3. 舞蹈　4.牛、马　5. 羊

新疆阿尔泰山各洞窟岩画，新疆特克斯县乌孙山阿克塔斯洞窟彩绘岩画，以及蒙古国科布多省辉特—青格尔洞窟岩画，就岩画的制法、作画环境和岩画风格上有很多共同性，岩画的题材内容尽管不同，但都反映了遥远古代那个时代的社会和动物。它的时代，约从旧石器时代中晚期至新石器时代早期。

以上阿尔泰山南麓一个个洞窟，宛如深藏于地下的博物馆，岩壁上一幅幅优美的岩画则犹如一件件展品，向面对它的观众，讲述着这里颇有意味的在人类童年时代的物质世界和精神世界，即他们对当时世界的理解和感受。

第二节　南疆地区岩画

托克逊县科普加依岩画蕴含的文化因子

从托克逊县往西北行58公里处有一座名镇——科普加依，由此镇往北2.5公里为峭立多姿的天山山脉，山中有一条东西向狭长山沟，在其东西两侧石壁上，断断续续刻着一幅幅岩画。岩画中最突出和最多的画面是动物岩画，以羚羊和骆驼为最常见，还有鹿、北山羊、盘羊、虎、骑马人等。动物岩画，或单个存在，或三五成群，或十余个动物成群游荡。有一幅动物群岩画，非常生动而有趣：在一块长2米、高3米的巨石上，用线条勾勒有大角羊28只、鹿1只、骆驼1峰，狼3只，豹1只。还有“O”、“S”几个印记，这或许暗示，作画时代这片草原是属于这些印记部落所有

的。这片草原上以大角羊为最多，还有鹿、盘羊及骆驼等。在画面下方中部有狼、豹等食肉兽钻进羊群，使羊等草食动物，或惊恐万状，失魂落魄；或吓得不知所措，呆呆地站着四顾。在这幅岩画中，充分显示了岩画的动态之美。

本来，人类社会和自然界，是一个运动的世界，在运动过程中充满了各种各样的美，比如花开花谢、月缺月圆、浪打水流、日出日落；鱼在水中漫游、蝴蝶在花丛中飞舞；空中舒卷飘动的流云、路旁摇曳秀美的垂柳等等，都表现了生命的节奏变化或自然的运动变化之美、动态之美。动态之美具有永恒性。这幅动物群岩画中的草食动物，本来是有生命的，也是经常奔驰的动物，然而在画面中加进了二元对立的食肉兽，这就使两种动物益加活跃起来，从而增加了动感，加深了动态美。德国诗人席勒在《审美教育书简》一书中说："活的形象最美。一块大理石是无生命的，却能由雕刻家赋予它生命，使人们在观照中发现它的美。"同样，制作岩画的岩石也是无生命的，却能由岩画的制作者赋予它生命，使人们在观照岩画中发现它的美。这幅充满了动态美的岩画，难道不是又一次证实了这个道理吗？



图 287　新疆托克逊县科普加依狩猎场面





图 288　新疆托克逊县科普加依虎袭家羊岩画



图 289　新疆托克逊县科普加依羊群岩画

岩画作者，能够惟妙惟肖地勾勒出各种动物的逃窜情态，绝非易事，如果不是古代艺术家长期细致地深入草原，亲自目睹动物的生活习性，其作品决不会达到如此令人神驰的艺术境界。

第二种岩画题材是狩猎。有四幅画很有代表性。其一，是一幅独猎场面，野牲有10只羊、1头牛和1峰单峰驼，下面一个持长弓的猎人。本来这里是一块宁静的草原，牛、羊、驼静静地觅食，当猎人来到这儿并张开长弓时，静谧的草原立刻沸腾起来了：羊前腿腾跃或后腿离地或四腿并纵，连孕羊也在逃命；一头牛也在前奔；一只羊吓得迷了方向，向猎人方向逃窜，活现了行猎时的真实情况。猎人所持之弓很高，是符合当时弓的实际的，因为“人为了造出箭，需要几千年，起初从弓上射出去的并不是箭，而是本来就有的投枪。因此，弓必须在那时做得很大——像人那样高。”①

其二，是二人行猎图。上方两个猎人盘弓搭箭，分别射中了大角羊的后身和后腿，一只犬守护猎人，三只犬一起猛追一只怀孕的大角羊。画面右边一峰骆驼，以备驮猎物。下方一个“”形符号，表明这片草原属于这个印记部落所有。

其三，是一幅精彩的围猎图，由大角羊8只、骆驼5峰、狩猎人7个和猎犬2条组成。只见大角羊被吓得不知所措，只好呆呆地静立着。那5峰骆驼是供驮猎物用的。整个画面构图完整，再现了当年狩猎时的真实情况。

其四，是一幅特有的狩猎图。画面由大角羊6只、骆驼2峰、鹿1只和一个猎人组成；左上角放着一个筐子。右下方，一个猎人虽没有持刀备弓，但其腿上有一刀形直指一只大角羊，用以对羊施展巫术，以保障行猎的成功。两峰骆驼应为猎人准备驮猎物之用或供骑乘。

① 伊林：《人怎样变成巨人》，142页，三联书店。

第三种题材是水流图。此种题材十分罕见。位于路旁一块高约10米的巨石上，右边是一条较大的河流，左边有多个泉眼及每个泉眼中流出的几条小溪，最后汇集至大渠中。在泉流旁，有两只大头羊前来饮水。据有的学者研究，这幅图好像描绘的是托克逊县白杨河以西的几条溪水。①

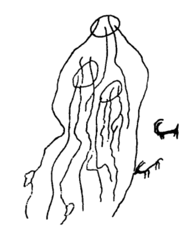


图290　新疆托克逊县科普加依大齐克企克水流图

科普加依岩画十分丰富，岩画的作者是谁？据历史文献记载和考古发现，证实这里曾居住过车师(姑师)人。因此，学者们根据岩画与车师文物的对比研究，认为岩画的作者应是车师或其先人的作品。

科普加依岩画，在这一带并不是一种孤立的文化现象，距科普加依镇约20公里的托格拉克布拉克也发现有岩画，有四个地点16幅岩画。"托格拉克布拉克"为维吾尔语，汉译"野梧桐泉"，现在梧桐树不见了，而泉水却常流不涸，清澈甘冽。四个岩画点分布在水泉周围不远之地，多刻画在侵蚀山体坠落下的巨石之上，少数在崖壁上。托格拉克布拉克岩画与科普加依岩画，不论在题材内容和作画风格上都没有多少区别，说明两地的岩画时代和民族是一致的。

这两个地区的岩画，是狩猎时代向畜牧业转化时期，约为青铜时代至早期铁器时代的作品，岩画所蕴含的文化因子是那个时代的，体现了那个时代的经济和文化生活。

拜城克孜尔石窟中的吐蕃岩画

克孜尔石窟(又称千佛洞)是我国知名的重要佛教石窟。它位于塔里木盆地北缘阿克苏地区拜城县境内，濒临雀尔达格山麓。在废弃的洞窟墙壁上，后人刻下了一幅幅别具特色的岩画。最早发现此洞岩画的大概是我国学者黄文弼，在1958年出版的《塔里木盆地考古记》中就曾有记载。1983年吴焯考察库车、拜城一带古石窟寺时，着重考察了克孜尔谷内区131号窟内的刻画。②

关于克孜尔石窟岩画的内容，笔者于1988年曾去考察，见有各种各样的家畜、骑者、毡房等。以131号岩窟中岩画最为集中。在该窟正壁中部，有用硬物刻画的马、驼、羊、鹿、禽鸟、人、骑者等形象，体态瘦壮，头部较小，颈下有一束束长毛或毛团；鹿的头小而角大，四腿修长；骆驼皆双峰，背上载物或坐人；羊的数量较多，皆长角、短尾而上翘，与今日新疆地区大角羊形象一样；鸟有两只；人约有六

① 苏北海：《新疆岩画》，新疆美术摄影出版社，1994年版。

② 吴焯：《克孜尔石窟刻划图画的内容、作者和时代》，《文物》，1988(10)。

个,其中四人直立饰尾。

在人物之中,有用单线条刻画的"巨人",其形象特别引人注目:头呈圆圈形,似戴圆小帽,腰有一钩状物,系尾,一臂平伸,五指伸开,人的头部右侧一只大鸟,作回头张望之态。人的右前方,有一似月亮的图像,在其内弦有一回首而站的小鸟。

克孜尔131窟刻画图画,与新疆昆仑山麓岩画颇雷同,其中某些内容与历史文献中有关苏毗等四羌部族的记载相互印证。前举"巨人"图像的图画,有可能是远古吐蕃人的"鸟卜"活动。《旧唐书·东女国传》:"其俗每年十月,令巫者赍楮诣山中,散糟麦于空,大咒呼鸟。俄而有鸟如鸡,飞入巫者之怀,因剖腹而视之,每有一穀,来岁必登,若有霜雪,必多灾异。其俗信之,名为鸟卜。"东女国即苏毗,是吐蕃的一部分。图画中那个张开手臂的"巨人"应是巫者,他似在呼唤,而他右侧像鸡的大鸟,似是呼唤来的卜物。西藏珞巴族社会仍有一种用鸡卜吉凶的习俗,想为古代苏毗"鸟卜"之遗风。

除131窟外,克孜尔石窟刻画比较集中的还有93、94和95号几个窟。在这些窟中的岩画内容,最引人注目者莫如93号窟中的军事演习图。这幅图,黄文弼在《塔里木盆地考古记》中称它为"游牧民族走马为乐之游戏图",实则是表现军事活动的。细审这幅图画,只见个个战士都骑在马上,或盘弓执箭,整装待发,或高擎战旗飞跑,俨然是一派战前紧张景象。马队之间,还有一些备用马匹。画的下半部,仿佛还有多面充做仪仗的旗帜。画面中有尖顶毡房,整个演习即在此进行,这应是军队的宿营地,骑兵队伍在营地开阔地练兵。按吐蕃的习俗,常住在一种名叫"拂庐"的毡帐中[①],图中的毡帐或即拂庐。据此,似可推断,该图应即吐蕃征战生活的写照。

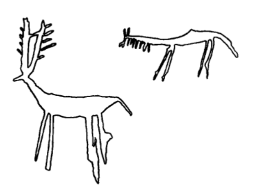
综观93窟与131窟刻画图画内容,似可得出如下的结论:93窟表现的是军事生活或征战活动,而131等窟刻画的岩画,表现的则是部民的日常生活和宗教活动。

史载,在唐代,吐蕃军队曾两次占有安西四镇。第一次于唐高宗龙朔二年(662)攻占西域,直到武后长寿元年(692)方收复四镇,"复于龟兹置安西都护府,有汉兵三万人以镇之"[②]。第二次是自贞元之后,安西又被吐蕃攻破,一直到公元840年,回鹘西迁。由于吐蕃长期在此驻牧、征战,他们在劳作之隙在克孜尔石窟刻画岩画,以表情述意,就不足为奇了。

黄文弼的《塔里木盆地考古记》一书对以上岩画作过详细直观描述并绘制了摹本:"图39~41洞壁走马,出克孜尔明屋第五组三十五洞。均用木具或金属具在墙壁上刻画人马像,涂绘满壁。有人骑在马上手执旗帜,或横或竖;亦有人立马背

①《旧唐书·吐蕃传》:"贵人处于毡帐,名曰拂庐。"
②《旧唐书·西戎传·焉耆国》。

者，倒顺不一；或作走势，或作奔腾势，或尾随一马驹，或犬，紧凑热烈，游牧民族走马为乐之游戏图。图39上边出一类似毡房之图画。图顶侧透出一曲线纹，所有人马均围绕此毡房左右。在下边划汉文‘米庭’二字，疑为‘番庭’二字之省写。如所推测不误，则此画必为仿游牧民族之游戏绘画。又洞中题有‘惠灯’、‘坚行’、‘法兴’等题记，与库木土拉C洞题记同名，必为一人同时所题。在C洞有唐大顺五年年号，已届唐之末叶。此画想必与之同时。”


图 291　新疆拜城县克孜尔石窟吐蕃人划刻动物岩画

同书又谓：“图42~44石刻兽形图，出克孜尔明屋佛洞西二十里，亦狭克沟洞中。图42为一大头羊，图43为骆驼，图44为黄羊，均刻在洞中石壁上，同时尚刻有民族古文字，但无壁画，疑此地为过往人士之驿站，此刻画即为过此商旅所为。”以上黄先生以克孜尔石窟及亦狭克沟洞中的岩画介绍，虽不敢完全苟同，但他认为“这些刻画较早的时代大约在唐之末叶”还是大体可信的。

此后，到1979年底，宿白先生在新疆丝绸之路学术讨论会上又重新提出这个问题：“克孜尔谷内和谷东区大约8世纪开凿的某些洞窟和克孜尔东亦狭克沟中的石窟壁面上，都出现了后来刻画的羊、马、驼、禽鸟和人物。这种刻画形象与内容和西藏西部、楼兰地区以及甘肃嘉峪关一带的岩画极为相似。这些都是9世纪吐蕃牧民的遗留。”[①]宿先生对吐蕃岩画地点的介绍，如认为楼兰和嘉峪关岩画皆属吐蕃牧民岩画的判定虽不敢苟同，但认为克孜尔某些洞窟和亦狭克沟中石窟壁面上刻画的动物和人物是9世纪吐蕃牧民的作品还是可信的。

库鲁克山兴地岩画探奥

库鲁克山在新疆尉犁县东部。库鲁克山西起库尔勒，向东绵延于疏勒河床之北，南临罗布淖尔地区，北连焉耆盆地和吐鲁番盆地。这里不但在自然界，而且在中华民族的历史上有过闪光的一页。

早在20世纪之初英国人斯坦因和瑞典人贝克曼就先后调查过兴地岩画。近几年来，我国的岩画专家也多次考察过，并发表过多篇报道性和研究性文章。

库鲁克山已发现多处岩画，尤以兴地岩画最有代表性，不仅数量多，内容丰富，而且学术价值也最高。

兴地岩画，长约15米，高约6米，面积约90平方米。大小图像近300个。兴地岩

① 宿白：《调查新疆佛教遗迹应予注意的几个问题》，《新疆史学》，1980(1)。

画的内容广泛而有趣。

动物岩画。有的是野牲，有的是家畜，其中有各种羊、骆驼、马、鹿、野牛、雁、鹰、蛇、鱼等，其中最多的是羊、骆驼、马，其次是狗和鹿。时隔数千年，这些动物至今仍生活在库鲁克山中。

狩猎岩画。有独猎图，猎人脚下有被猎获的动物。围猎野牛图，那是一群执弓搭箭的猎人，将一头野牛团团围住，活现了作画时代围猎的真实情况。

放牧岩画。有驯鹿图、工人牧羊场面、牧驼图、牧马图等。每幅图画均盎然有趣。比如，一幅牧马图，一个牧民骑着马，赶着一群马行进，途经一山坡台地，其处有两棵大树，枝繁叶茂，在一马右上方一个光芒四射的太阳，左边有一猎人。画面结构匀称得体，层次分明，是一幅景色绚丽的风景画，牧马人在温情脉脉的牧歌声中行进。有一幅牧驼图，也是很有情趣的：一个骑驼人在一群骆驼之后，一只羊钻进驼群，群驼悠然自得地觅草行进，右上角一驼卧于地，而头却高高昂起，一个牧民双手高举飞奔，好像欲将躺驼哄起，整个画面极富生活情趣，其韵味恰好来自生活的真实。

人体艺术画面。包括有舞蹈和杂技，有群舞、独舞和双人舞。群舞：一舞者双手平伸，两脚叉开，婆娑起舞；其后似有一双臂上扬的舞者，而中间一舞者似正在甩动飘带。双人舞：两人一前一后，后者一手扶前者之肩，前面的舞者手托一四肢朝天的供羊，富有浓郁的牧区风味，似是一幅向神灵敬献祭品的舞蹈场面。另一幅双人舞，两舞者激情洋溢地对舞，左边舞者头插长羽，化装成半人半兽的样子；右边舞者系有尾饰，舞蹈的功能是情爱？是模拟？是巫术？难于遽断。有一幅杂技岩画，颇为惊险，一人在另一人头上打起倒立，造型稳健优美，稳重而有力，给人以强烈的观感刺激。

车辆和驮运岩画。车辆用两个车轮表示，即用局部去代替整体。另一辆车，用两个圆圈表示车子两轮，其前一马表示驾车。此外，还有用骆驼驮运货物的画面。

太阳神岩画。一个头戴太阳光冠的类人形，是对太阳的拟人化，亦即神格化，其前一太阳形。

手形和符号岩画。有一幅岩画，有多个手掌形，里面还有动物和骑者。手形是远古人类表示“占有”、“胜利”或原始宗教常用符号，此幅画正是占有和胜利的显示。兴地岩画共有七个手形印，这幅画就占了五个。此外，兴地岩画中，还有多个符号，其中“卍”字形符号，是一个十分古老的咒符、护符或原始宗教符号。有时被认为是太阳和火的象征，比如青铜时代俄国安德罗诺沃文化就已经用此含义来使用这种符号。此外，还有宝相花和清真壶等晚期作品。

值得注意的是，在一幅符号岩画中，分做两行，有多个不同符号组合在一幅画面中，它的含义尚待破解。

建筑岩画。有一低矮的长屋建筑，屋顶正中有“Ψ”形标志，从外形看，颇似西盟佤族头人的大房子，房顶有人形和牛角形木雕标志。人类的历史有惊人的一

致性，这类“长房”在远古时代分布在世界各地，如北美太平洋沿岸的海达—印第安人的长房饰有图腾。原始的社会，当其生产有一定发展，过上定居生活，并有了较严密的社会组织时，常建造一种大型房屋共同居住，见于兴地的长屋建筑，是否就是这种“长屋”呢？此屋屋顶的“Ψ”形标志是否为该氏族部落的图腾标志呢？

总之，兴地岩画以图画的形式，向今人显示了一个远去的猎牧业文明世界，展现了古代猎牧民的物质和精神生活的历史画廊。既反映了一个现实世界，也展现了一个看不见、摸不着的冥冥世界，即神的世界。

兴地岩画，反映了狩猎和放牧的经济活动。在狩猎岩画中，显现了狩猎的对象、狩猎的方式和行猎工具。行猎工具有弓箭、长矛、棍棒、套绳等。在兴地岩画中，无论是独猎，还是围猎，总是弓高箭长，几乎有人那样高，有时比猎人还高，猎手都是徒步的。兴地岩画主要还反映了古代的畜牧经济，狩猎的发展和自然环境的变冷多风导致了原始畜牧业的产生。在兴地岩画中，可以看到畜牧社会早期多种放牧方式。

兴地岩画，还反映了古代游牧民精神生活的若干侧面。比如，见于兴地的太阳神、手形、舞蹈、符号、树等岩画，都充满了娱乐、崇拜和神秘的色彩。就两棵大树来看，它显然是原始人崇拜的一种表现。

见于兴地的两棵大树岩画，枝叶繁茂，充满了神秘意味，它应当是巫师通天的宇宙树。在中国古代，比较典型的宇宙树，恐怕当数“建木”。《山海经·海内南经》谓：“有木，其状如牛，引之有皮，若缨、黄蛇。其中如罗，其实如栾，其木若蓲，其名曰建木。在窫窳西弱水上。”《山海经·海内经》纪云：“南海之内，黑水、青水之间，有九丘，以水给之：名曰陶唐之丘、叔得之丘、孟盈之丘、昆吾之丘、黑白之丘、赤望之丘、参卫之丘、武夫之丘、神民之丘。有木，青叶紫茎，玄花黄实，名曰建木，百仞无枝，有九欘，下有九枸，其实如麻，其叶如芒，太皞爰过，黄帝所为。”到了汉代，《淮地·地形训》则云：“建木在都广，众帝所自上下。日中无景，呼而无响。盖天地之中也。”由以上引文视之，建木与其他地区的宇宙树一样，也甚为高大。因为其高在“百仞”以上。而三代以七尺或八尺为一仞，故“百仞”当有七八百尺之数。也就是说，建木是被视为高大无比的神树。其后，在文人雅士笔下，建木更为高大。吴任臣《山海经广注》卷十引敬括《建木赋》云：“广都有建木焉，大五千围，生不如始；高八千尺，仰不见巅。”古人度量树时，以两臂合抱的长度为一单位，即“围”。若以“围”合五尺计，则此建木当有二万五千尺的周长！

与建木相仿的“通天”宇宙树，还有扶桑。《弱中记》记此树：“天下之高者，有扶桑无枝木焉。上至于天，盘蜿而下屈，通三泉。”又，《艺文类聚》卷88《木部七》引《神异经》云：“东方有树焉，高八十丈，敷张自辅，叶长一丈，广六尺，名曰扶桑。”这些特征，均表明扶桑乃是一种宇宙树。

据传说和记载，世界各地都有宇宙树，应在世界中心，几乎毫无例外地位于





图 292　新疆库鲁克山兴地岩画(胡邦铸提供)
1. 树、猎人和放牧　2. 手印和骑者
3. 狩猎　4. 动物　5. 房子

高峻的山上。古代世界许多地区的居民，都将位于大地中心的神树作为通往天堂的阶梯。

见于兴地岩画中的树形岩画，两棵树“均无枝焉”，与《玄中记》所记一样，树叶由树干分出而无枝。这两棵神树乃是通往天堂的唯一途径，不过只有神祇，或者具有神性的人——巫觋才能攀上此树，登入天堂。因此见于兴地岩画的树，不是寻常的树，而是“登天梯”。

关于兴地岩画的断代问题，有一种意见认为：“是匈奴在新疆活动期间开始创造的。”据《史记》记载，匈奴势力于公元前2世纪才到达塔里木盆地。这也就是说，兴地岩画产生的绝对年代不会超过公元前2世纪。然而这种精彩的假设，确是值得商榷的。《汉书·匈奴传》谓：“匈奴父子同穹庐卧。”颜师古注：“穹庐，毡帐也，其表穹隆，故曰穹庐。”这就是说，匈奴人所住的是用毡子做成的圆形帐篷，后为突厥、蒙古人所袭用，但见于兴地岩画的住所是“长房”，而非匈奴的圆房。

从兴地岩画的题材内容和作画风格看，其地的早期岩画作品，应是青铜时代的作品，而那时此地的原始居民是塞种人，即西方所谓的斯基泰人。从兴地岩画向南不远为兴地山口，山口外就是罗布泊地区的孔雀河台地。近百年来国内外学者在这一带进行过多次考古活动，发掘了不少塞种人的墓葬。塞种人的直接祖先是所谓的安德罗诺沃文化部落，约当公元前2000年，分布于哈萨克斯坦、西南西伯利亚和西乌拉尔地区的游牧人，开始向西、南迁徙，一部分逐渐定居，发展了青铜文化。他们向东直达中国的西北边境，另一部分向南俄草原迁移。塞种人在不少地方留下岩画，如楚河—伊犁河山脉的西南部的塔姆加里山口发现岩画约千个之多，据说部分岩画属于公元前7世纪至前5世纪塞克时期。另在哈萨克斯坦的奇尔奇克河谷，尤其是博斯腾地区发现了据说属于公元前1000年塞

克时期的各种动物岩画。[1]如果说塞种人在其他地方留下许多岩画,那么在兴地也发现了塞种人岩画就不足为奇了。

兴地岩画有太阳神岩画,而太阳神正是"塞人崇拜的最高神祇"[2]。见于兴地岩画的"卍"形符号,安德罗诺沃文化将此符号作为太阳徽记。

兴地岩画,还有较后期匈奴人岩画,甚至还有蒙古族作品。比如,见于岩画中的宝相花、清真壶岩画,则应分别是佛教徒和穆斯林留下的作品。

总之,库鲁克山兴地岩画,对于一个探索者来说,是一个充满神秘、充满魔力的地方,岩画中隐藏的秘密还多着呢,尚需学人继续去探索、去思考。

温宿县岩画

位于新疆西南部的温宿县,由于水草丰美,自古以来就有较为发达的狩猎业和畜牧业,并在此基础上,创造了发达的猎牧业文化。

温宿县山区草场,分布于东西171公里的狭长地带。这里牧草种类多,质量优良,加之山区林草茂盛,兽禽繁多,自然地理条件优越,自遥远的古代就成为天山南坡狩猎和畜牧业发达地区,从而留存的岩画较多,在一片片古岩上,留下了许多古怪的图像。已发现的岩画有县境东北部山区包孜东乡小库孜巴依及包孜东岩画,西北部山区吐木秀克乡的阿尕衣那克柯塘岩画、台兰河源头塔格拉克牧场的沙拉克乌克赛岩画。

包孜东乡小库孜巴依古代岩画较为典型。小库孜巴依位于温宿县城东北约95公里,地属天山林场比较开阔的河谷地带。岩画凿刻在河水西岸台地上一块巨大的白色砾石上。砾石半露出地面,远远望去,犹如一匹白马匍匐于地表,石高约1.3米,宽约2米,长约5米。由于历经几百年的风吹雨刷,石面洁白光滑,岩画凿刻于石面的各个部位,根据岩画内容,约可分做狩猎、放牧、石球击北山羊和印记、符号四个画面。

狩猎图为三人行猎的场面:画面中部,两个猎人弓拉满月、身体前倾,身着斗篷式的衣服,箭头指向两只头对头的北山羊。其右下方,一个引弓待发的猎人,将箭头指向一只鹿。在猎人背后有猎犬和奔驰的野牲。

另一幅狩猎图,是以石球为武器的行猎场面:猎人两脚叉开,脚尖朝外,双臂一前一后,做投掷状,脚下一浑圆的石球,被击打的对象北山羊呆呆地站着,腿部有四颗石球,看来此羊即行击毙,已在劫难逃。用石球击兽,在内蒙古阴山岩画中也见到过,在猎人双臂上下有多个圆石球。[3]

石球,是古代猎人行猎一种主要武器,考古资料显示,远在50万年前,石球在

① 弗鲁姆克:《苏联中亚考古》。

② 薛宗正:《突厥初世史探幽》,《新疆社会科学》,1988(1)。

③ 盖山林:《阴山岩画》,文物出版社,1986年版。



蓝田人的遗址中就已出现了。新石器时代，石球在行猎武器中仍然占有一定比重。新疆考古资料显示，在远古时代，石球是行猎常见武器。石质多为变质砂岩，或戈壁砾石，一般石径约4~5厘米，重约500~1000克。[①]石球的应用和发展，曾有个漫长的历史过程。最初，石球是用手臂直接投掷的。但这种方法，投掷近，危险大。后来用绳索和木棒作为辅助用具，于是带有绳索或木棒的石球投掷工具——“绊兽索”或者“飞石索”问世了。[②]见于小库孜巴依的石球行猎岩画，正是用手臂直接投掷石球的真实写照。

见于小库孜巴依的放牧岩画，场面大，气势恢宏，真实而形象地描绘了当年放牧的场景：两个放牧者站立在羊群中，众羊“满天星式”地布满大地，悠然而自得，富有一种和谐的动态感。两个牧者，一人身着斗篷式长衣，双臂伸张；另一人，双臂上举，腰有赶羊用具。二人似在驱赶或吆喝羊只。

在小库孜巴依那块白色巨石上，还有许多印记、符号，样式种类多样，如△、⊙、O、ㄨ、ø、D、卐等。这是借助于一定的符号来传达思想或消息的“符号语言”或“信号语言”的图符，它代表了世间的物件或思想观念。澳大利亚人在集体离开他们住地的时候，要用脚在沙地上画一条线，在线的尽端插上一根树枝。这条线的方向及其长短，表示离开的人们的去向和去地的远近。这条线是为着返回住地的本集团的成员们画的，也是为着可能来访的客人们画的。“符号语言”广泛存在于现代所有部落及部族中间，特别是北美印第安人及黑人中间。这种“语言”的各种形式及其使用的各种场合，是难以遍举的。[③]属于“符号语言”一类的还有“象征语言”，即递送一定的东西作为通知消息或作为表达思想或情感的一种符号。按照希罗多德的记载，从前斯基泰人曾向进攻他们的波斯人送致这种性质的通牒。斯基基人送去了鸟、鼠、蛙各一只，箭五支。这些东西所代表的意思是这样：“如果你们，波斯人，不像鸟一样飞上天空，也不像鼠一样藏入地下，又不像蛙一样跳进湖内，那末么，你们且不要转身后退，等着在我们箭下倒下去。”[④]

见于温泉县境小库孜巴依岩画中的符号，大约是一种“符号语言”。但它不是用图像表示，而是用符号表示的，即使用符号去表达某种思想或事件，其用意也应是类似的，因为符号是图像简化的结果，由许多符号表达出同一件事。

应当指出的是，小库孜巴依及许多地方见到的符号群，比以图像岩画去表情达意要前进一步，它用抽象符号取代了形象的图画。

原始时期并没有书写的文字，但在荒远的古代就已经出现了最初的利用图画以表达思想或记载事实的方法。这就是图画文字，描画的或象形的文字。因此，

---

① 新疆博物馆：《和硕县新塔拉、曲惠原始文化遗址》，《新疆文物》，1986(1)。

② 辉西、兆麟：《石球——古老的狩猎工具》，《化石》，1977(3)。

③ 柯斯文：《原始文化史纲》，张锡彤译，人民出版社，1956年版。

④ 柯斯文：《原始文化史纲》，张锡彤译，人民出版社，1956年版。

图画文字与图画有着极密切的关系。我们可以把某些形式的图画文字理解为“符号语言”的个别类型。发展较高的图画文字是由写实的或示意的表现物体、动物或事件的个别图画或一组复合画组成的。图画文字有时叙述一个复杂的事实，记载事件发生的年代，或说明祖先的英雄事迹。图画文字被刻画在树皮、白桦皮、石、骨或皮革上面。见于世界各地的岩画，构成了图画文字的主要部分。而见于温宿县小库孜巴依及其他地区的成片符号岩画，应是图画文字的一种，但它比由图像组成的图画文字要进一步。由符号化作某些民族的文字符号，再由文字符号组合成民族文字，突厥文便是一例。见于小库孜巴依等地的符号群画面，已迈入文明社会的门槛，再往前一步便步入了有文字的文明社会。

我们再回过头来看一看温宿县包孜东乡另一个地点——包孜东岩画。这个地点，在小库孜巴依东边、包孜东乡所在地以东约2公里。天山南麓冲积地带有一条小河，常年潺潺不息，河右岸有条通往县城的大路，岩画凿刻在路两旁两大块巨石上，呈花岗岩质。岩画内容有车轮、车辆、树、印记、符号等。

车轮和车辆岩画。一个车轮，上有辐条9根。车辆系侧视图，有辕、舆、轮、辐条，以马、驼之类的家畜驾驭。轮上辐条5根。[①]树木岩画，为线刻画，由地、树干、树叶、果实组成。其中用“田”表示土地，用“⊗”和“⊙”表示树果，树植于沃土中，这是供神上下的神树，是萨满文化的生动表现。印记岩画，在两块石头的画面中均有凿刻。其中以“卍”印记为多，还有“E”、“O”、“C”、“F”等不同印记。

温宿县吐木秀克乡阿乃衣那克柯塘岩画，共有两幅岩画。其中一幅岩画车轮甚多，另一辐岩画是跳舞场面。

在温宿县岩画中，最突出的岩画题材是车轮，当时车轮不仅在现实生活中有重要意义，同时在人们的精神生活中，在原始宗教信仰中也蕴含着深邃的含义。

在整个人类的发明史上，车轮的发明是一次重大的事件。那么车轮又是怎样发明出来的呢?埃利亚代在《铁匠与坩埚》中，认为双轮马车只有在太阳轮符号被理解后才可能出现，即车轮是对太阳符号的模仿。然而这种精彩的假设，并得不到来自考古学方面的支持，事情恰好相反。从史前考古学的角度去看，现在并没有可靠的证据来说明太阳轮的符号要早于车轮的存在，而相反的证据倒是不少，可以肯定地说，车轮的出现要早于太阳轮符号，因为假如现实世界中并没有车轮出现，那么神话中的太阳轮符号和太阳神的马车又从何而来呢? 是从现实存在的车轮中，萌生出了太阳轮符号和太阳神的马车，而不是相反。即现实存在先于思维。

车轮的发明，很可能是受“圆”的启发而产生的。圆形不仅有宗教象征意义，而且在古代时就为各国思想家所注意，“圆” 的概念事实上已成为一个哲学化的命题。《荀子·王制》谓：“始则终，终则始，若环之无端也。”《文子·自然》谓：“轮转

① 张平：《新疆温宿县岩画》，苏北海：《从温宿县天山岩画看古代牧民的游猎生活》，两文皆作4根辐条，实误。



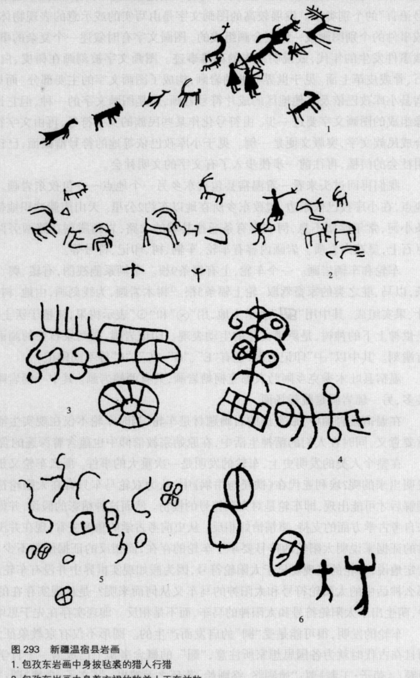


图 293 新疆温宿县岩画

1. 包孜东岩画中身披毡裘的猎人行猎

2. 包孜东岩画中身着衣裙的牧羊人正在放牧

3. 包孜东车辆岩画 4. 包孜东树木岩画

5. 阿尕衣那克柯塘符号 6. 阿尕衣那克柯塘祈祷、蹄印岩画

无端……轮转无穷。"《吕氏春秋·大乐》谓:"天地车轮,终则复始,极则复反。"圆的神秘和对圆的神圣的理解,在内蒙古苏尼特左旗画中也有显示,活现了古人对"圆"的崇拜。

在国外,对"圆"也有类似的观念。印度佛教名著《弥兰陀王间经》中,弥兰陀王就灵魂轮回问题的一则隐喻请教那先比丘,那先比丘在地上画了一个圆圈,问弥兰陀王:"这个圆圈有终端吗?""不,没有。""生命元轮无穷尽。""那链条有终端吗?""不,也没有。"在西方,对圆的神秘也由来已久,柏拉图在《蒂迈欧篇》中认为圆是所有形体中最完善的,它自身就是均等的。是巨匠造物主在一个圆球中创造了世界。它所有的面都是自满自足的,既无开端也无终端,它先于任何的过程,它是永恒的,无前、无后、无时间、无上也无下,所有这一切只有当光和意识来临之时方能存在。卡西勒曾提到东西方的宗教和哲学在"圆"的问题上的区别:佛陀用圆去说明变化的无穷、无目的和无意义,而对赫拉克利特来说,圆则是圆满的象征。①

在中国、埃及、新西兰、古希腊、非洲和印度,圆都意味着世界的始祖,天地都存在于它之中,它是无空间,无时间的结合体。圆在远古时代人类中的信仰,促进了人们对圆物的创造。例如,印度教密宗和佛教密宗所崇拜的"曼荼罗",它的基本图形也是圆形,它由五六个同心圆组成。

"圆"的观念是新石器时代产物,车轮和制陶用的圆轮是圆的观念的真正始祖,也只有在人工制造出来的圆轮中,人类才能真正体验到它的无穷尽性。

最早的车轮可能是由圆木来承担的,它衬垫在巨石之下,用于搬运重物。后来发展为木轮,最后才有辐射式的车轮。车轮并不容易被发明出来,在其之前,人类还经历了一个漫长的驾驭动物历史。在人类学会驾驭动物之前,人的活动半径是十分有限的,人类发明的第一个动力加速器是对动物的驾驭,尤其是对马匹的驾驭。

人类何时驯服并驾驭马匹?一般人认为是青铜器出现之后的事,但有人根据哈佛大学皮博迪博物馆珍藏的一件从法国埃斯佩罗出土的旧石器时代的马头残片,其下颚部位一道明显的刻痕"很像是对缰绳所留下的痕迹的模仿"的事实,推论人类在旧石器时代就已经在驾驭马匹了。但这种可能性几乎近于零,因为马的气力很大,是很难迫使其就范的。但还存在另一种可能性:捕捉或拘系马匹留下的痕迹。

目前,考古学能提供的驾驭动物的直接证据,是在高加索库班贝森地方出土的一件青铜饰物的残片,它表现了一个人骑着马正在飞奔。制作年代约为公元前1000年左右,时间已经相当晚,很难作为最初驾驭术的重要证据来看待。直接驾驭马证据的晚出,可能正好暗示,人类直接驾驭马的时代是较晚的,大约距今不

① 朱狄:《信仰时代的文明——中西文化的趋同与差异》,中国青年出版社,1999年版。



超过4000年，甚至不过3500年。

人类制造工具已经有50万年的历史，但使用车轮却只有6000年，甚至6 000年也不到。人类早期最重要的发明以及在改变其生活方面起戏剧性作用的，是车轮的发明。在车轮被发明出来之前，整个人类历史中的绝大部分，人类的生活节奏十分缓慢。原始猎人的狩猎半径，一天的活动半径不超过40里，如果算上往返应当不超过20里。而他的负重量则不能超过100斤。原始社会中文化的发展和传播之所以十分缓慢，基于人的活动半径十分有限，而信息的传播几乎全靠不同地区居民的直接接触。一种文化模式从一个地区向另一个地区的传播有时要经历上百年甚至上千年的时间，而车轮把空间距离无形之中缩短了。皮季里姆·A.索罗金说："文明社会和原始社会之间的差异不仅是量的差异，在文明社会中，所有一切都附属于它们在发展进程中兴衰交替的周期循环运动，而在原始社会的发展中却不存在同样的运动。当然，依赖于季节变化的节奏影响着所有的原始社会。但建立在周期性循环上的文明社会却是以千年为距来加以衡量的。"看来文化的发展是加速度的。车轮的发明和车轮的使用，对社会文明发展所起的加速度是相当可观的。

人类对车辆的发明，具有划时代的作用，对交通、商业、战争、经济变化交流意义重大。车辆在现实生活中所起的作用，在当时原始思维的支配下，势必反映到神话中去。

车轮呈圆形，转动的车轮，周而复始，转动无穷，车的辐条射向四周，从形式上看，颇似射向周天的阳光射线。车轮的这种形状和运转方式，与太阳极相类似。因此，车轮这种圆形的人工制品从它问世的那个时代起，就被神话思维类比认同于圆形的自然物——太阳。

在商代，甲骨文中已有"车"字的多种写法，但均以象形表示圆形的车轮，它是伴随着文明一起出现的人工制品，公元前4000至前3000年代的西亚文明的崛起，也是以文字、车轮、数学、历法的共同出现为标志的。将车轮认同为太阳，最典型的例子是吉尔吉斯斯坦。吉尔吉斯斯坦的"太阳"就跟"车轮"的形象相叠合。容庚先生编著的《金文编》附录部分，也有车辆形，联想到吉尔吉斯斯坦岩画和内蒙古岩画中的车轮是太阳的象征的事实，则金文中的车轮也应作太阳看。在犹太教的圣典《旧约》中，耶和华的显现也曾伴随着神秘的轮子象征："轮的形状和颜色，好像水苍玉，四轮都是一个样式，形状和做法，好像轮中套轮，轮行走的时候，向四方都能直行，并不掉转……"兹将岩画和金文中太阳的象征图形——车轮形对比如下：

车轮即太阳，车轮和车辆都是太阳神的乘物。那是因为，古人并不认为太阳会自己行走，许多民族的神话中都认为存在着太阳车，它是由马拉着走的，另外印度的太阳神话尤其如此。

印度是使用车轮最早的国家之一，这一点也充分反映在神话之中。无论是时

间之神还是太阳神都被描述为由飞快的马车车辆所牵引。在《阿闼婆吠陀》中时间被看作是由一匹有许多缰绳的马拉着在飞奔。世界上所有生物都要受制于他的马车的车轮,时间有着旋转的车轮和七根车毂:不朽的双轮马车的车轴,时间为我们带来世界上所有的一切:作为一个最早被膜拜的神祇,他又从我们身边带走所有的生物。人们把他称之为天上的卡拉,他只是创造了生命的世界,在世界上所有有生命的事物聚合在一起,万物之子成为万物之父,没有任何东西能高于他的存在。

印度婆罗门教信奉的太阳神苏利耶,他乘坐由七匹马拉的马车穿越天空,驱除黑暗。为印度奥里萨邦的科纳拉克太阳神庙中的供品,制作年代约为公元13世纪。另一种说法是此马是吠陀神话中的太阳神毗婆首陀的坐骑。

中国的太阳神话,也是与车联系在一起的。羲和本来是个神话中的人物,他是太阳车的驾驭者。《楚辞·离骚》谓:"吾令羲和弭节兮,望崦嵫而勿迫。"王逸注:"羲和,日御也。"洪兴祖补注:"日乘车驾以六龙,羲和御之。"《楚辞·九歌·东君》谓:

> 暾将出兮东方,照吾槛兮扶桑。
> 抚余马兮安驱,夜皎皎兮既明。
> 驾龙辀兮北雷,载云旗兮委蛇。
> 长太息兮将上,心低徊兮顾怀。

"槛"即"滥",《庄子·一》:"同滥而浴。"上面说的是太阳神在扶桑树下洗澡之事。"辀"是车辕,龙辀是指"日乘车驾以六龙,羲和御元"的龙车。但也有用马车者,《淮南子·天文训》:"日出于旸谷,浴于咸池,拂以扶桑,是谓晨明;……爰息其马,是谓悬车。"原始人无法想象太阳能够自己运行,正如一个圆球不能自己运行一样。因此,太阳必有运载工具,其中车辆是最常见的运载工具之一。

车轮和车辆作为太阳神的乘物,在世界各民族中都有这方面的神话,这在下面"内蒙古太阳神岩画和太阳神话"中还要详细谈到,这里就不一一列举了。但仅从以上印度和中国有关的例子,就不难看出,车轮和车辆均为太阳神的乘物,散见于东亚、中亚和西亚草原上的车辆岩画,从画的角度,反映了这里的远古先民也曾流行过太阳神乘车轮和车辆的传说。

其次,车轮又与生育密切相关。在神话思维中,太阳早已具有了生命之源的象征意义,被视为生命的赋予者了。对此,在以太阳为中心的各种感生神话和太阳创生整个宇宙的神话中可以看得很清楚。既然太阳与生育密切相关,那么作为太阳的象征的车轮也与生育有关,就是不难理解的了。前苏联学者A.П.奥克拉德尼科夫在谈到蒙古德勒格尔一和特斯河谷的车辆岩画时说:"在很多反映岩画题材的青铜时代民间神话中均包括车子。在古代斯堪的纳维亚神话中,车子常与托



尔雷神(多纳尔),男性生殖器崇拜的雷相结合,在伊达文献中它被说成是天地间一切生命的创造者。它的价值超过所有的阿斯,而它采用'托尔阿斯'或'托尔车子'的名称均说明了这一点。"又说:"这样便获得了三位一体的岩画:生殖器崇拜男性神,人的足迹——神的足迹和车子。所有这三种成分均包括在蒙古岩画中。"换句话说,生殖器、足迹和车子三种生殖岩画均在蒙古分布着,这"三位一体"的岩画,共同说明着一个主题:生殖崇拜。不过需要补充说明的是,这三种题材并不只分布在蒙古国,在中国内蒙古、宁夏,在哈萨克斯坦,在塔吉克斯坦,在吉尔吉斯斯坦,在图瓦都是如此。

其三,车轮岩画在中国又与古代哲学中的"道"紧密相关。古人经常用车轮来比喻宇宙的运行变化之"道"。《大戴·礼记·保傅》:"侧听则观四时之运。"注:"谓视轮也,车为月。"《吕氏春秋·大乐》:"阴阳变化,一上一下,合而成章,混混沌沌,离则复合,合则复离,是谓天常,天地车轮,终则复始,极则复反,莫不咸当。"最能体现车轮"终则复始"思想的是由三个轮子排成三角形,三轮间有线相连,中间有一人形,应表示太阳神。

威尔赖特说:"在伟大的原型性象征中最富于哲学意义的也许就是圆圈及其最常意指性具象——轮子。从最初有记载的时代起,圆圈就被普遍认为是最完美的形象,这一方面是由于其简单的形式完整性,另一方面也由于赫拉克利特所道出的原因:'在圆圈中开端和结尾是同一的。'当圆圈具象化为轮子时,便又获得了两种附加的特性:轮子有辐条,它还会转动。轮子的辐条在形象上被认作是太阳光线的象征,而辐条和轮圈的运动是完全规则的。这一特点很容易成为一种人类真理的象征——找到一个人自己的灵魂的静止的核心就等于产生出他的经验与活动的更为稳定的秩序。"轮子象征的这两处附加特性使我们联想到《老子》的如下比喻:

《老子》用以说明宇宙运行的道理:"三十辐,共一毂,当其无,有车之用。道冲,而用之或不盈。渊兮,似万物之宗。湛兮,似或存。吾不在谁之子,象帝之先。"看来古人经常用车轮来比喻宇宙的运行变化之道。

此外,智慧与心灵的活动,甚至精神产品也可以轮、圆为喻,钱钟书先生所引例:"《易》曰:'簭之德,圆而神。'黄侃《论语义疏·叙》说《论语》名曰:'伦者,轮也。言此书义旨周备,圆转无穷,如车之轮也';"普罗提诺言,心灵之运行,非直线而为圆形;伯洛克勒斯亦云然。黑格尔以哲学比圆,即《淮南子·精神训》所谓:'始终若环,莫得其轮,此精神之所以能假于道也。'"

当抽象思维从神话思想中脱胎而出的时代,车轮和太阳,这两种圆形物体便同时成了"道"的概念的象征原型,其象征蕴涵并未随着神话时代的一去不返而消失,反倒借人为宗教的广泛传播变成了跨文化的符号。

"轮子在西方能够象征对命运的冒险赌博,在东方可以象征那人们力求逃脱出来的死生之间无休止的轮回。……轮子在印度传统中同'达磨'或神圣的法相

联系。佛教雕像中可以见到许多'法轮',还有一个流传很广的传说中说,佛陀在菩提树下经历了初次幻觉之后开始讲道时,使那树旋转起来。在传统的中国佛教仪式中,常有一个车轮拴在柱子上并向右旋转。人们认为它反映着在轨道中运动的太阳,象征着宇宙之'道'的路径。在西藏,完善而真实的普遍的法可以用这样一个简单的手势来象征:将拇指和中指合成一圈。西藏佛教的祈祷轮在最初的时候也具有同样的意义……轮子的象征还有一种特殊的发展形式,即在佛教用莲花来象征清净之源。……一种佛教的教诲说,由于莲花自黑暗的湖水处升起来并以美表现其自身,由于太阳从黑暗中升起来并发散它的光辉,所以佛陀从'存在的黑暗的子宫中'诞生出来,以揭示真理的方式驱散虚妄的黑暗。在印度,人们有时把轮子放置在圆柱的顶端,作为在枝茎上盛开的莲花的一种图像。在广受尊崇的大乘佛教的《莲花经》中,主要的教义既是神法的永恒性,又是表达和教授神法的多种方式——虚静的中心和神圣太阳轮的众多辐条即射线。"[①]

其四,车辆岩画和轮形岩画所反映出来的文化内涵不仅是神话。应当说,它首先是社会生产力和社会生活的反映,由于人类有了车,大大方便了人们的生活,在商业、交通、战争诸多方面发生了前所未有的变化。牧民赶着轻便的马车,终日在辽阔的草原上行走,既可以车代步,又可运送货物,尤其可以充做战车。车的发明和使用,大大改变了千里草原的社会面貌,正因为如此,人们才去崇拜它,进而神化它,并把车与神联系起来,创作了种种有关车的神话。由于它的外形又类于太阳,车辐又类于太阳的射线,因此,车子与太阳结合在一起,成为太阳神的表征。又由于太阳与生育、繁衍的联想和关联,于是又萌发了车子与生育的关系,在中国,把"道"理解为一个地观表象圆圈。《吕氏春秋·圜道》的整体构思便是如此。古人在阐发天道"圆"的哲理时,首先诉诸于道的原型——太阳的运动。由于"道"的运行不断地返回自身,终而复始,终点与起点交合为圆。而这一点恰与车轮的运转一样,因此,将"道"与车轮等同起来,使车轮又蕴含着"道",与中国的古代哲学概念连在一起。换言之,中国古代哲学中的"圆道"或"圜道"的原型无疑是太阳的运行之道,亦即车轮之道。这种无所谓起点和终点的圆道,也就是克萨诺芬尼巴门尼德和赫拉克利特等古代哲学家一致推崇的"圆圈"。

综上所述,车轮和车辆岩画,既是当时社会上有了车,并广泛使用了车的反映,又是对车的功能演绎和神化而产生了许多有关车子神话的表征。车子的发明和使用,在古代社会是一件惊天动地的大事,以致西亚文明的崛起,竟以文字、车轮、数字、历法的共同出现为标志。在中国将车子的发明与古华夏最早的两大原始宗教太阳神崇拜和生殖崇拜联系在一起,足见中国车子的发明,不仅在物质文明方面,而且在精神文明方面所起的巨大作用。

车轮岩画尽管在温宿县是很多的,但却非此地所独有,是各地岩画以及金

① 弗鲁姆克:《苏联中亚考古》。



文、甲骨文中常见图形，它在文化人类学上的含义，大致如前所释。

皮山县岩画的魅力

南疆和田地区皮山县岩画，位于该县南部和西南的昆仑山中。皮山县境内的岩画，主要分布于桑株河谷、苏勒阿孜河谷东岸、康阿孜河谷三处。习惯上称这三个地方的岩画为桑株岩画、克依刻图孜岩画和康阿孜岩画，以桑株岩画最为知名。

桑株岩画。位于皮山县桑株巴扎西南26公里处的桑株河谷中，当地的地名称“乌拉其”，历史上是通往西藏和克什米尔的通道。于1953年被前西北行政区文化部新疆文物调查组发现，其后，新疆文物考古工作者又多次调查过。



图 294　新疆皮山县桑株狩猎岩画

岩画被敲凿于桑株河谷东岸一块巨大的火成岩石面，依山临河，景色佳丽。画面长1.3米，宽3.3米。画面中的形象，大者高20~27厘米，小者高仅5厘米。岩画内容，描绘的是一个狩猎场面，有盘弓搭箭的猎人、猎犬、猎取对象——北山羊、人物、手掌印、符号等。

关于此处岩画的内容和时代，前人多有论及，但谬误颇多，比如1953年西北文物调查组组成人员玉素甫伯克·穆合里索夫曾在《新疆历史的伟大文物》一文中，谈到桑株岩画时写道：“皮山县境内桑株的岩画与别处的差异是：与画面并存的还有很古朴的鄂尔浑字母。例如在画面中间刻有卍、[illegible]、[illegible]、[illegible]、↓等字母。这些字有的乍看好像鸟雀或蚂蚁，细看就可知道它们是鄂尔浑字母……这是古代畜牧生活的写照。这些石刻看来比伊犁的要古老些。”[①]其实只有“↓”可与鄂尔浑—叶尼塞字母对上号，其余均与鄂尔浑—叶尼塞字母不同，即使形相同似者也与其无关。其后，王子云先生在《新疆的石刻艺术》一文中也谈及桑株岩画，但对画面内容描述明显有误。如说：“有一个骑马的猎人，正在张弓射一只大角羊”，其实画面上的骑马者并未射箭，而射箭者并没有骑者，这在前人业已指出。[②]再如前引《新疆历史的伟大文物》一文中提到的“这是古代畜牧生活的写照”，也是无稽之谈，因为从画面看，并无反映牧业的画面，只有反映狩猎的场面。

① 《新疆文学》维吾尔文版，1955(5)。

② 李吟屏：《新疆和田地区岩画》，《丝绸之路岩画艺术》，新疆人民出版社，1993年版。

桑株岩画的作画时代，20世纪80年代以来，有些文物爱好者和旅游者认为是新石器时代或金石并用时代的作品。然而这种精彩的假设是靠不住的。因为马是一种驯服较晚的动物，马被驯化的时代约在青铜时代，因此，桑株岩画的年代上限不会早于青铜时代，当时并没有马鞯、马镫之类的马具；同时，岩画的年代下限也不能太晚。岩画的时代，约在青铜时代至早期铁器时代。当时，作画者当以狩猎为生业，主要生活来源来自猎获物。

克依刻图孜岩画。位于皮山县科什塔格巴扎东南40公里处的苏勒阿孜河谷东岸，这一带地名为“克依刻图孜”，意为“黄羊出没的平坦地”，岩画所在地的具体小地名叫“斯坎吉”，含有夹具之意，大约因这里河谷狭如夹子而得名。画面被凿刻在青石岩面上。现在尚能辨认出的形象，大都为动物和人物，依稀可辨的图像约有四十余个。图像之间多无关联，没有构成特定的情节。动物多为北山羊；人物多为简略的站立状，有的似正舞蹈，有的似执弓者，有的已图案化，具有装饰主义意味。

康阿孜岩画。位于皮山县诺阿巴特塔吉克民族乡的康阿孜河谷，距乡政府所在地克特晨希西南三四公里。画面因风吹雨蚀，已漫漶殆尽，依稀可辨的图像有大角羊、三个圆圈、符号、动物，以及建筑物图像等。

此外，在距民族乡政府东南四十多公里的阿日希翁库尔山洞顶石壁上，有赭红色图像七八个，图中有五指张开的手掌形、几个圆圈等，据当地塔吉克人说，过去还有山羊形。洞内因现代牧民居住，洞顶大部分已被炊烟熏黑，多数岩画形象已荡然不存。

康巴孜一带山谷中有古墓迹象，倘若将古墓予以科学发掘，则康巴孜岩画的年代之谜，或许能够大白于天下。

总之，和田地区皮山县桑株、克依刻图孜、康阿孜三处岩画，以特有的岩画内容为今人提供了远古时代鲜为人知的历史信息，并通过这些信息，向人们诉说了昆仑山地带远古时期的动物、居民，以及猎民为生存与野牲搏斗的生活片断。

且末县古代岩画，向今人叙述了什么

南疆且末县昆仑山脉木里恰河出山口之南，河东半山腰的岩画群是十分有名的。成书于战国时期的《山海经·大荒西经》写道：“西海之南，流沙之滨，赤水之后，黑水之前，有大山名曰昆仑之丘，有神人面虎身，有文，有尾，皆自处之。”书中所称的“西海”应指罗布泊而言，“流沙之滨”应指塔克拉玛干沙漠的边缘一带，“赤水”应指木里恰河南约120公里处山内的“kizl mern”，“黑水”应即“Karamern”，今天仍称黑水。木里恰河岩画适在这个位置。书中所说，昆仑之丘，“有神人面虎身，有文，有尾，皆自处之”，很可能是对这里山上岩画的记录。

分布于且末县东南约180公里处的阿尔金山木里恰河岩画，最早是由新疆地质矿探局发现的，其后巴音郭楞蒙古自治州文管所和新疆维吾尔自治区博物馆



先后考察，并公之于世[①]。

在木里恰河出山口南侧约5公里处，河东半山腰分布有一批规模很大的岩画群，由此地顺河向下游行约1公里的河西岸山岩上边有一批类似上游及东岸的岩画。岩画所在地山环水互、群山夹峙，风景独特，河水从山脚下淌流，绿草丛生，美不胜收。在岩画所在地之东，有用卵石垒成的古墓群，据新疆考古考察推测，墓葬的主人，可能是岩画的作者。

岩画的内容丰富多样，五彩缤纷，有反映作画时代生态环境的多种动物岩



图295　新疆且末县昆仑山岩画
1. 符号　2. 牛和符号　3. 手印和动物

① 多鲁坤·阚白尔、克由木·霍加：《古代昆仑原始艺术奇观》，《新疆艺术》，1986(6)。

画，也有表现人物活动的生动画面和多种多样的狩猎场面。倘若将这些图解当地社会的幅幅画面放在一起，就不啻是作画时代自然和社会的写生画。

见于岩画中的动物形象，由于许多岩画漫漶不清，动物形象难以辨识，故动物岩画的种类和比例难于精确统计。能看清楚的岩画动物有牦牛、骆驼、野牛、马、山羊、盘羊、鹿、羚羊、狐狸、狗、豹、蛇、骡、野驴14种。这个地区的现有主要动物有野骆驼、野牦牛、盘羊、野驴、野猪、狐狸、麝、豹、黄羊、狼、獭、石鸡、雉、鹰、仙鹤、鸿雁、野鹅、野鸭等，两者相比基本相同，说明作画时代与今天的自然环境相差不多。

见于岩画的人物有：牧民、猎人、舞者、祈祷者，还有表现战争的场面。岩画中的人物千姿百态，古朴稚拙而又盎然有趣。尤其是独舞画面，特别令人喜爱。如一个身着衣裙的舞者，双臂向上折举，跳旋转舞，裙裾随风舞动，舞姿优美，楚楚动人，潇洒而自如。由此不由使人忆起史书记载的西域"胡旋舞"，胡旋舞是否由此类舞蹈演化而来的呢?使人回味无穷，挥之不去。

新疆向以"歌舞之乡"而闻名于世，维吾尔舞蹈中世代相传的《那孜尔加姆》、《刀郎赛乃姆》至今广泛流传于天山南北广大地区。两种舞蹈中，都是模拟动物动作的舞姿。刀郎赛乃姆以律动的动作，活现了狩猎和出征场面，动作轻巧、优雅、欢快而粗犷，以舞蹈语汇形象而逼真地呈现了猎得动物的喜悦心情。见于昆仑山阿尔金山木里恰河舞蹈岩画，与今日刀郎赛乃姆存在着一脉相承的源流关系，也就是说，见于木里恰河的岩画舞蹈的幻影至今依然存留于维吾尔族的舞蹈之中。

见于木里恰河岩画的狩猎图，主要有骑马和徒步两种狩猎方式，以佩弓搭箭的猎人较常见。从岩画看，狩猎的武器有弓箭、棍棒、绳索、抛石器等，以弓箭出现的次数和数量为最多，可见弓箭在狩猎经济中起主要作用。在岩画中，可以看到骑马猎人用弓箭瞄准奔跑的鹿、羚羊等生动画面。

符号岩画是木里恰河岩画中一种恒定的题材，数量多而有规范的形状。符号多种多样，如○、⊙、△、≈、⊗等，大约用以表现日、月、星、山、水、毡房等。还有四行三角纹和九行三角纹，其含义可能与原始宗教中所崇拜的苍天和高山有关。另有一些条纹、图案等繁缛的标记，在新疆各地出土的彩陶和毛织品上也有所见，看来岩画与这些器物纹饰存在源流关系，或是同时代的纹饰，在石、陶、毛上都广泛使用。

古代游牧人曾经历过一个漫长的无文字的历史阶段，他们的原始记事方法大约也同其他人类团体一样，大约有物件记事、符号记事和图画记事三种，其中符号记事和图画记事在木里恰河岩画中都有存留，如在山顶一块巨石上，刻有一种类似几何图案的复杂纹样，周围有许多类似字母的符号。

木里恰河岩画，在南疆乃至整个新疆占有重要地位，不仅画面精美，数量也多得惊人，从河岸山脚28米高处至80米高处的大小黑色岩石上凿刻着几千幅岩画，题材内容十分丰富，画面以他们的生活社会环境、生活现实作为创作源泉，用



真实可信的艺术形象再现了当时的原始文化生活，以及岩画作者娴熟的艺术创造力。如果作者对生活没有高度的观察、体验、思考、分析、概括、集中、选择、提炼的水平，这种艺术精美的岩画作品是不会制造出来的。

关于木里恰河岩画的时代，岩画的考察者根据对新疆、内蒙古、中亚以及阿塞拜疆等地岩画的比较、分析和研究，认为这批岩画的年代，“当为8000~6000年左右”[①]。但根据岩画舞者已有衣着，动物中已有了骡子，并已可能出现了车辆等较晚因素去分析，岩画的时代可能要晚些，岩画的时代上限约在新石器时代晚期，下限已至青铜时代，甚至更晚些。

总之，木里恰河岩画，用图画形象，为我们生活于21世纪的人们提供了鲜为人知的远古时代的社会历史和艺术珍品。它像一座桥梁，将我们从今天的世界引到了原始社会，并通过岩画，超越时空，窥见了原始社会人们生活的若干侧面。

① 多鲁坤·阚白尔、克由木·霍加：《古代昆仑原始艺术奇观》，《新疆艺术》，1986(6)。



第七章　云南、贵州、四川岩画

云贵高原及其周边的四川省，不仅地域连成一片，在古代文化上也有许多近似之点，反映在文化的载体岩画方面，存在着更多的可比性。从分布上讲，岩画大都分布在江河两畔的崖壁上；从作画技法上讲，绝大多数是用赭红色颜料绘制的，而且风格近似；从内容上讲，以表现人物的活动为主，与北方草原以表现动物为主，迥然有异，特别是大型祭礼场面为多。这些共同性，是本地区地域特点、民族特点在岩画艺术上的反映。但也有些岩画，与中国和世界许多地区的岩画存在着共性，特别是远古时代更趋同似，诸如遍布于我国各地的脚印岩画便是如此。例如，云南临沧采花坝发现的“仙人脚印”和禽兽足印，在全国各地均有发现。岩画凿刻在半山腰，面积32×9平方米，共有脚印78个(部分已漫漶不清)，脚印30×17~7×4厘米，为正常成人至婴幼儿者，较为清晰的脚印有8个，其中一脚印能分清5个脚趾。还有禽、兽、足印有十余个，以及由菱形、折线、凹穴等组成的有规律的几何图案①。其时代大约在新石器时代至青铜时代。类似于此的脚印，在国内外均有发现。这一地区的岩画，既是中国岩画的一部分，又有其自身特点。在艺术造型方面，人物的形象往往有雷同现象。岩画这些特点，既与这里独特的作画环境有关，也与当的历史背景、文化传统有关。就已发现的岩画而论，以云南岩画最多，四川岩画偏晚，贵州岩画稍嫌粗糙、荒率，这自然也与各自的时代背景相联系。现在依次对云南、贵州、四川境内的岩画予以介绍，以显示各自的分布、内容、风格和年代。

① 马娟：《云南临沧采花坝发现“仙人脚印”岩刻》，《岩画研究》，2004，宁夏岩画研究院等主办。



第一节　云南岩画

岩画在科学考察之前，岩画的信息一般通过两个渠道：一个是古文献记载；一个是民间传说。实际上古文献记载多数是由民间传说来的。民间传说中，对岩画的传说尽管有些是荒诞不经的，但它却告诉了岩画的存在，以及当时人们对岩画的理解。

绿色掩映的沧源岩画

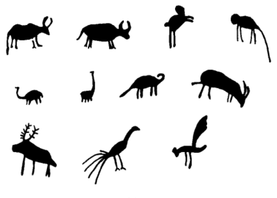
不知从何年何月起，云南沧源佤族村民都要在每年旱季，当林木苍翠，山花烂漫时，他们以虔诚的心情，到沧源县岩画点举行庄严肃穆的祭祀活动。在那里先点燃起蜡烛，摆上茶叶和食品，再由部落中的长者在岩画前喃喃祈祷道："神自从您教会我们生活以后，我们才过上今天这样人丁兴旺、美满如意的日子，今后我们一定继续遵照你的教诲，明天的日子还会更好。"这种群众性的祭祀之后，还要尽情歌舞，以达到媚神娱神的目的。可见，这里的岩画，在当时不是一般意义上的艺术作品，而是神灵的显现和载体。

1964年底，云南民族研究所汪宁生先生到云南沧源进行民族调查时，在阿佤山上曼帕寨留宿，在与当地干部和村民交谈中，偶然得到岩画的消息及有关岩画的传说故事。次年1月20日离开曼帕寨，在村民引导下，向东走约半小时，翻越过一座山，迎面有一座耸峙的悬崖，在这座山崖上，发现了用红色颜料绘制的一幅幅岩画，其中有人物和鸟兽等，总共有百余个图像。汪宁生为之兴奋不已，后来在他的《沧源崖画发现记》中欣然写道："沧源崖画最初可以说是偶然情况下发现的，是少数民族社会调查的'副产品'。"又接着写道："从1964年开始，我即在沧源进行民族调查……1965年1月17日……晚上找几个干部和老人座谈，谈到过去佤族、傣族如何过年时，汉族干部老彭同志突然说：'你们知道不知道?这附近有个崖子上画有人像，有时看见有时看不见，当地群众传说是不卓(佤语，仙人)显灵，过去每逢过年这几天，佤族要去祭鬼的。'在座的其他人也证实并补充说那崖称'帕典姆……'这是我们第一次听到有关崖画的事……这里后来便命名为第一地点。"[①]后来又发现几个岩画点，共计六个岩画点。这就是沧源岩画发现的过程。

云南为云贵高原的一部分，山地高原约占全省面积的93%以上。雄奇巍峨的横断山脉，自北向南呈阶梯状，形成无数条大小河谷，印度支那半岛的诸河流多源于云南，故有"亚洲水塔"之称。大自然的乳汁，哺育了一代又一代的当地居民，发展了光辉灿烂的古代文明，其中分散于云南省西南、南部、中部地区的岩画，是

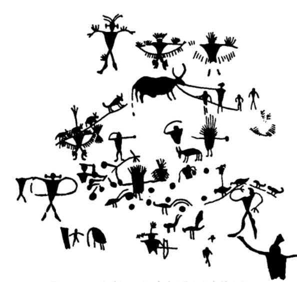
① 汪宁生：《沧源崖画发现记》，《民族文化》，1982(5)。

云南远古文明的重要组成部分。西南部包括沧源岩画群、耿马大芒光岩画、怒江匹河、腊斯底岩画；南部有元江它克岩画、麻栗坡大王岩岩画、老银山崖刻画、宜良阿陆龙岩刻画、弥勒金子洞岩画，邱北狮子山岩画。在已发现的岩画之中，沧源县岩画最为集中，在内容上也最丰富多彩。


图 296　云南沧源动物岩画

沧源县位于云南西南边境，今属临沧专区，西面和南面与缅甸掸邦接壤。其地理位置为东经98°52′~99°41′、北纬23°05′~23°30′。沧源全境多山，已发现的岩画集中分布于沧源县东北境。迷人的岩画，遍布于幽林覆盖、秀水环抱的群山之中，共有10个地点。这些地点，在游客眼里是一杯浓烈的酒，在科学家眼里是一个偌大的宝库，在文物工作者眼里，是一部活的史书，在文学家眼里，是一卷生命和青春的诗篇。

满山描绘的岩画，隐藏在草木琳琅的绿色海洋之中。拨开古墓荒藤，透过雨痕苔藓，崖壁上凝固着一个神秘的时代。当你来到莽岭野山中的断崖，面对峭壁上日光中时隐时现的猩红或紫黑色的形象，你便会感到一股摄人心魄的巨大威力，渗透在沉默的崖石中。很显然，这个崖画现场——正是自然的、文化的和心理的场景，它会给目睹者以强烈的文化震撼。岩画虽已沉默，却依然活着，在民族文化的口头形态——神话、传说、歌谣，在民族文化的行为形态——巫术、祭典、仪式等等，也就是在民族文化心理中，依然留着它无法断裂的随时可能萌发的“根”。


图 297　云南沧源羽人、牵牛、猎人和走兽岩画

沧源岩画被笼罩在一层神秘薄雾之中。由于岩画多绘画于凸凹不平的峭壁上，给人以朦胧迷惑之感，加上光线的作用，时隐时现，所以，当地佤族把有画的山崖视为“神崖”，将

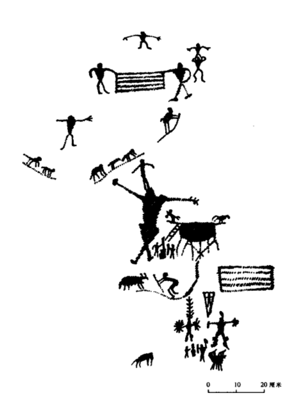


图 298 云南沧源捕兽场面岩画

岩画看作“不卓”(佤语：仙人)显灵，平时不轻易到那儿去，重要节日才去祭拜。这里还盛传岩画会放出奇光异彩，甚至说崖壁上有扇石门，过去曾打开过。沧源岩画，傣族语又叫“帕典姆”(山崖画)，傣族过去有人到过“帕典姆”。看着这莽岭中充满野性神秘感的绘画，我们不禁会想起如今寂寞的山野中，曾经有过远古先民面对苍穹的喃喃祈祝与热烈希望，以及发生在这里的惊心动魄的往事。

岩画像被高度浓缩化了的密码，展示着已经流逝了的远古社会。要想弄清它的含义，必须像破读一种死文字，首先必须懂得每个字或符号的意义和音读，然后才能通晓全句。沧源岩画的全部图形，据人统计，约有750~800个。据大体可释的图形，岩画的题材和内容，约可归纳有人物、动物、狩猎、放牧、战争、房屋、符号、手印、自然物、神秘人物、神祇、器物、舞蹈、杂技等。

人物形象数量最多，约占全部岩画的70%以上，这与以动物占多数的北方岩画大相径庭。有男人和妇女。人物的装束，多种多样，常见的有头插羽毛者，头饰兽角(牙)者、头饰兽尾者、身饰羽毛或披羽衣者、耳戴饰物者等。

动物形象数量仅次于人物形象，约占20%左右。动物图形，千姿百态，可辨种属者有牛、马、家猪、豹、象、短尾猴、长尾猴、虎豹、麂子、马鹿、雉类、孔雀、野猪、蟒蛇等。岩画中的动物，有些是家畜，有些则是当时人们经常猎获的野生动物。无论哪一种，都能在今天仍然见到，说明作画时代的动物群落与今天是一样的。

狩猎岩画是滇西古代民族擅长打猎的反映，这与古书记载默然契合。《蛮书》卷四说，扑子蛮“深林间射飞鼠，发无不中”。《明史·土司传》、景泰《云南图经》卷六、雍正《顺序府志》都说蒲蛮，“射猎为业”，“以采猎为业”，“刀耕火种，好渔猎”。狩猎方法，或用弩射，或用长兵器刺杀，或追赶围捕，或根据猎物习性，采用一些特殊方法，如设栅捉猴、持叉猎蟒等。

放牧也是作画时代一项生产活动。从岩画看，有拉牛者、牛群、追牛者、骑牛等画面。畜养对象主要是水牛、瘤牛，还有猪和狗。放畜方式采用群畜法，即将牛羊等牲畜放于山上，成年累月不归，任其在野外采食、繁殖。牧者也随之宿于山上，组成“牛火塘”和“羊火塘”，若要取牛杀食或祭祀，那要看准头牛或头羊，套住其头强拉回家，其他牛羊也随之而回。岩画活灵活现地表现了拉牛场面。

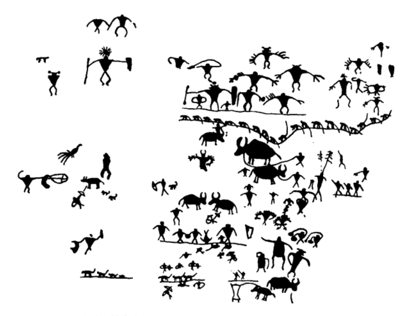


图299　云南沧源社会生活场面岩画



图300　云南沧源舞蹈和战争岩画



见于沧源岩画中的战争场面，以第六地点一幅画面最典型：人群中有一人持弩而射，一人倒地而死，还有人显示惊慌失措之状。在第一地点，有持盾牌者、持弩者和持牛角者连在一起，想来也是一个战争场面。

从岩画看，当时人们已有固定住宅，至少有干栏式和树上两种房屋形式。干栏式房屋，见于岩画中有三种：一种房身呈椭圆形或半圆形，代表房身略呈椭圆形的干栏；一种房身画成三角形，代表房顶双斜面轮廓分明无干栏。今天云南傣族多建造后者，佤族的干栏多为前者。还有一种较特殊，房身成倒梯形，脊长于檐，这是一种古老的干栏式样，在云南青铜器和铜鼓图案中房屋多见之。干栏式房屋，下屋养畜，上层住人，故有“楼居”之称，这是我国古代南方民族住宅的普遍形式。《蛮书》卷四说茫蛮“楼层无城郭”。又说裸形蛮，“作褐栏(干栏)舍尾”。《云南志略》说金齿百夷，“多起竹娄”。《西南夷风土记》说西南少数民族，“所居皆竹楼上，人处楼上，畜产居下”。

在第二地点有一幅村落图很有风味，它画了一个长圆形代表村寨的范围，里面有十几座房子，虽大小有异，但基本结构都是干栏式的。村寨外画了几根线，大概表示几条路，线条弯弯曲曲，以示高高低低的山间小路。路上挤满了人，或驱赶猪羊等动物，或肩上扛着东西，从四面八方向村寨走去。村寨内有人舂米，似表示即将举行一次丰盛的宴会。村寨外有一所小房子，大约是看守的房子。这幅村落图，活现了古代山区村寨的情况。现在在阿佤山寨还能看到类似村子。这幅画是什么意思，有人分析可能是一次战争之后，人们带着战利品凯旋的场景。从村落图的整齐划一的布局推测，当时人们已有一定的社会组织。

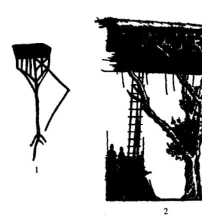


图 301　云南沧源岩画
1.与现代树屋之比较　2.树上房屋

另一种是树上房屋。这种房屋是一种建造在树上的干栏，古文献上称“巢居”，我国古史上所称的“有巢氏”就是指人们居住于树上的历史阶段。见于沧源岩画上的树上房屋是利用大树的枝桠为房桩，将房屋建于树上，以木梯或绳梯上下。云南这种房屋源远流长。《云南志略》说，居于建水西地的哈尼族的先民瀚泥蛮“巢尼山林”。《西南夷风土记》说赤发野人“巢居山林”。云南的树上房屋已基本绝迹，唯有独龙族至清代末叶仍有保存。在国外新几内亚的树房至今犹存。这种古已有之，今已罕有的树房，标志着人类建造业蹒跚前进的轨迹。

沧源自然物和自然景观岩画，有道路、树、植物、山、山洞等，反映了当时人们赖以生存的自然环境和住所。有些自然物岩画还可能寓有宗教意味。比如，滇西

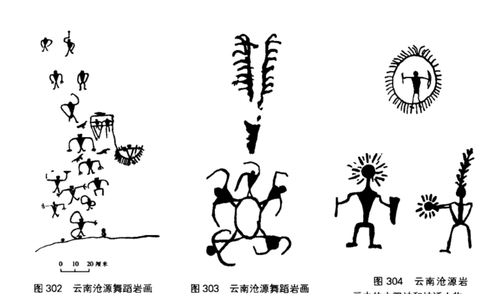


图 302 云南沧源舞蹈岩画

图 303 云南沧源舞蹈岩画

图 304 云南沧源岩画中的太阳神和神话人物

民族素有树崇拜之习，他们常以某一棵树为“童树”，不许砍伐，并时往祭拜。西盟佤族信仰一种称为“羌突”的大树鬼，砍树后，要放一块大石头作为给它的代价，否则认为树反过来要把人砍杀。

岩画中人物形象所持器物多种多样，有弩、牛角、盾牌、矛、杵臼、套索、木栅、叉等，其中包括工具、用具、武器等。当时的器物往往是多种功能，即一器多用。这些器物，在一定程度上反映了当时的生产水平。

沧源岩画中的神祇和神话人物，是一种引人注目的题材。岩画中有些人形，其形象、装束和持有物，奇形怪状，应是当时人们信奉的神祇，神话人物或身有“神力”的人物形象。其中有的人物形象，手持或头顶有闪闪发光之物，从当地民俗学资料看，这应为“宝物”。一些少数民族凡拣得奇特石头，均认为是宝物，可以



图 305 云南沧源村落岩画



赐人以神力，至今傣、佤等民族还喜欢收藏这类“宝”，秘不示人，日夜供奉。拥有宝物者，多为各民放中的头人、巫师之类，在村民眼中，尽是一些神秘莫测的人的。清代贺宗章《幻影谈》说：“芭蕉胆，出滇越边界三猛……相传避刀兵水火……故相宝猛喇土司……祖传此物，兄弟争之，互相仇杀。治国遵缴二颗，形似宝石，一蓝色而有光，内含蕉叶影，大如蚕豆；一绿色无光。良臣亦献一颗，色清红。真赝莫辨。”看来，各民族收藏的“宝物”的确有奇异的功能。

还有一种人形，头上有动物形。此类形象，在广西宁明花山岩画和古墨西哥人中都有。这种图形，可能表示当时人们所属之图腾，因为在人头上加动物形或植物形是后进民族表示图腾的习用方法。

“太阳人”在沧源岩画仅有一例。在光芒四射的太阳中有一人形，一手持弓，另一手持三兵器。这个形，顿时使我们想起后羿射日的神话故事。类似的故事在彝、瑶、苗等西南民族中也有流传。传说远古时期，数日并出，后为英雄用弓箭射下，只余一日。“太阳人”或是对这一神话中英雄的描绘。

鱼尾人，是沧源岩画中又一奇特人形。这个形象可以将我们引向一个个富有意味的与鱼有关的神话故事。《山海经·海内南经》说，氐人国“人面而鱼身，无足”。这与岩画中的鱼尾人形象正同。特别引起人联想的是，沧源佤族的《岩惹惹木》故事说：孤儿之妻即是鱼的幻体、美貌而智，会预卜未来，孤儿娶以为妻后，家业倍增。“第一天挖掘一箩种小红米的荒地。第二天挖撒三箩种黄豆的土地。”这与在我国广泛流传的鱼妇、鱼美人的故事十分相似。通过这个故事，反映了劳动人民对美好生活的憧憬。此外，还有以卷云纹为背景的扁头人，身后有许多圆圈的人形、下肢画成蛇状人形、身体画成长方形、头上有许多竖线之人形等等。这些特殊的人形，赋有种种特有的灵性和功能，只是一时还弄不清它的确切含义，对它进行破解的责任，将落在岩画研究家和沧源岩画的参观者的肩上。

舞蹈和杂技岩画，也是这里一项重要内容。舞蹈约可分为圆圈舞、“一”字舞和拟舞三种。圆圈舞由五人围成一圈，均作一臂高扬一臂弯曲摆动之态，是一种围成圆圈的舞蹈。清代倪蜕《滇小记》谓，和泥“男女连手，周旋跳，舞为乐”，就是



图 306　云南沧源杂技岩画



图 307　云南沧源渡桥岩画

指的这种舞蹈。"一"字舞，是指人排成"一"字形，动作一致。至今沧源地区佤族过年时，男女站成一排，跳舞为乐，可知这种舞在云南源远流长。模拟舞蹈数量较多，或模拟打猎或模拟战争。当时人们相信，猎前举行模拟性猎舞，战前举行战舞，有助于狩猎的成功和战争的胜利。

此外，各岩画地点中那些头插羽毛、兽尾、兽角(齿)或身披羽毛者，都可能是媚神娱人的化装舞蹈。

岩画中表演杂技的图形，有叠立人形、抛球者、类似弄盘者、类似踩高跷者等。其中第一地点5区，有一幅杂技图，有顶竿者两组四人，叠立者两组四人，舞流星者一组两人，集中在一起，生动地表现出表演杂技的惊险场面。

见于岩画中的杂技场面，在我国古文献中得到了印证。《后汉书·西南夷传》说：东汉安帝永宁元年(120年)，"掸国王雍由调遣使者诣阙朝贡，献乐及幻人，能变化吐火，自支解，易牛马头；又善跳丸，数乃至千"。"掸国"即指今缅甸掸邦及我国云南西南地区。"跳丸"，亦即前面提到的"抛球"。看来东汉时，确在沧源流行。

见于岩画中的顶竿，也可与文献相印证。此即所谓"寻橦"或"都卢寻橦"。东汉张衡《西京赋》谓："乌获扛鼎，都卢寻橦"，又谓："非都卢之轻迭，孰能超而究升？"都卢在今中缅边界，距今沧源不远。

总之，掸国和都卢国，古代都是杂技之流行区，沧源属古掸国范围，而又与都



卢国邻近,因而沧源岩画中出现"抛球"和"顶竿"等文化因子是不足为奇的。

从上述岩画内容看,或为模拟巫术的产物,或为祈求丰产仪式的遗留,或为重要仪式的描绘,或为神话传说的记载,或为崇拜神祇的画像,或为重大事件的记录。归纳起来,约分两端:一个是宗教性的,一个是原始记事性的,而以宗教性

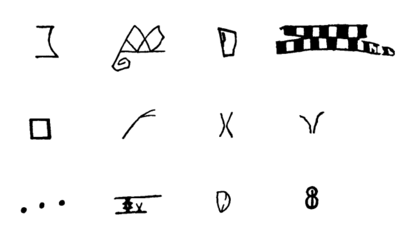


图 308　云南沧源岩画中的符号

居多。沧源岩画是为宗教或世俗的目的创作出来的,在当时社会中居于举足轻重的地位,在岩画上寄托了当时人们生活期望和宗教热情。各个岩画点是人们祭祀神灵、举行仪式的地方,既是"教堂"和"神祠",又是人们娱乐的场地和部落历史文化的保存所,即社会生活的中心地。

日出日没,时光流逝,在岩画所在地,那种烟雾弥漫的祭典活动不见了,然而岩画人为历史文化的积淀,至今犹活在当地民族有关崖画的传说之中。岩画附近的傣族和佤族都认为崖壁的后面住着仙人。仙人出来,人们就能在崖壁上看见他们的形象;仙人回去"休息"崖壁上就看不见了。佤族传说崖壁后藏有"宝物",岩画是"宝物"显灵所致。也有人说,一次有几个外族联合起来打佤族,大家惊恐万分,一个睿智的老者,把大象、豹子、野猪等凶猛动物画于山崖上,敌人见了大为恐慌,遂不战而退。岩画中的动物岩画就是这样来的。还有人说,佤族和傣族的始祖原是兄弟,有一次两人比赛种神树,议定先开花者为王。树种好后,傣族利用睡觉时间偷了佤族已开花的松树。这位佤族老祖只好尊之为王,自己远离家乡过流浪生活。他一边游荡一边在山崖上绘画,用画教导佤族民众如何狩猎、练武和跳舞。大家要信奉太阳神,团结起来保卫自己。这些有关岩画来历的娓娓动听的故事,自然只是当地群众望画生义传说而已。

另外,见于岩画的部分习俗,至今仍遗留在当地民族之中。比如头上插美丽的长羽之俗,不久前佤族还流行拿白鹇的尾羽插在头上,至今拉祜族男子尚在头上插鸡毛。

耳上戴饰是很多民族共有之俗。傣族和崩龙族妇女至今还戴用银制成的短棒状耳坠，沧源个别村寨的佤族男子也戴大耳环。

此外，吹牛角和以牛角饮酒、以春臼为奏乐方式，对"宝"的崇拜、用弩而不用弓，以及对牛群采用野牧法，都被当地民族所继承。当地民族的绘画，如沧源画布、澜沧画布、西盟"大房子"壁画，都直接继承了岩画文化传统。

总之，沧源岩画作为当地少数民族文化之源，给予后世文化以深刻的影响，作为一种甘洌的灵乳，哺育着一代又一代的民族文化。

关于沧源岩画的作画时代，一直是学者间争论不休的问题，但根据在岩画附近发现的作画颜料和器皿，以及居住遗址发现的遗物看，作画的时代上限或可早到新石器时代，但它延续年代较长，其下限或可晚到青铜时代，即距今大约有3000年的历史。

沧源岩画——沉默的语言，远古的史诗，它以鲜艳的彩画形式，显示了临沧地区早已消逝了的远古社会，并向人们昭示了当地传统文化之根。

沧源岩画西北不远，便是著名的耿马岩画，两地岩画相映生辉，存在着密切关系。

麻栗坡大王岩岩画与祖先崇拜

麻栗坡县位于云南省东南部，属文山壮族苗族自治州所管辖，其东面和南面与越南接壤。该县居住着汉、壮、苗、瑶、回、彝等民族，是个名实相符的民族大家庭。

岩画所在地，在麻栗坡县城东面羊角老山南梯。大王岩1号岩画点，巍然耸立在畴阳河一转弯处，距河面约150米，岩画在地面之上3.5米，面向正南。画面使用黑、红、白三色绘成。由于历尽千年的风吹雨蚀和石灰岩浆的覆盖，两侧画面已残损不全，现有画面高8米，宽6米，计有图像25个，其中人物11个、牛3头、动物两头、图案4个、符号5个。画面的主体部位，绘有两个高达数米的裸体人物巨像，似戴有面具。两个人物站立状，面向观众，双臂下垂，手腕外折，两腿自然叉开，足尖朝外，椭圆形面部用红、白二色分绘上下两部位，显得神秘而庄严。巨像头部顶端和脚下有水波纹和云雷纹图案。巨大人物的两手靠内侧各有一白色带状物垂下，连结下面的三头牛、带尾饰的人和其他动物图像，似乎在强调一种隐秘的联系或控制力量。无疑这是一幅古代先民的祖先神像，或保护先民免遭疾病、神鬼或大自然祸害的"保护神像"。

在1号岩画点右下侧二十多米处，是大王岩2号岩画点。画面绘制在一长方形石壁上，它的上面，好像大自然特意赐给了一个岩厦，以避风吹雨淋，岩前有一长形平台。画面长为20多米，高为3米，在地面之上1.5米。由于年年岁岁岩砾侵蚀，画面大部分模糊难辨，清晰可见的图像，人物有9个，符号4个。人物不具五官，躯干成三角形，四肢动态各异，画法古朴，形象生动有趣。

见于大王岩1号地点的两个高达数米的人物巨像是何许人也?当地壮族把他们视为古老的“保护神”,并认定其中一位是壮族祖先侬智高的“影身像”。侬智高是这里传说中的英雄。《新编麻栗坡地志》记载:“古人云,老街路旁克广村,岩上有一蜂王洞,内之蜂有成妖者,去了广南抢牛羊而食,广南侬智高土司相率其侬人追至老街,见其田原广阔,地土高亢,遂分其族一支,并索其类。侬人至老街治理各类民族,所以更其名曰牛羊土司地。”传说侬智高是黄狗与少女交配而生下的儿子,英武过人,叱咤风云,后来战败藏身山崖,又化为青烟遁入天庭。还传说南宋时期,广南土司侬智高自称南天王,率众反宋。失败后,逃到北山被困,侬用藤条在畴阳河打水,被人将藤条砍断,水断粮绝,死于大王岩,后来在岩壁上留下了侬智高的“影身像”,那便是人物巨像岩画。当地壮族民众对大王岩岩画抱着崇敬、虔诚的心情,每年农历七月初一来大王山烧香祀拜。当然从岩画的年代、图像内容和风格考察,上面的传说毕竟是传说而已,不是历史事实。但是,它却折射了历史的虚幻影子。

从大王岩1号岩画点主体部位绘画的两个人物巨像看,不是像当地群众认为的那样是描绘了骑着一匹高大骡子、身着胄甲的侬智高的形象,而实在应是两个全身裸体的人物。从壮族的社会发展和文化情况来看, 是不会把自己崇敬的祖先、英雄描绘成裸体的。再从人物体态看,倒有些像妇女的样子。因此,将岩画认为侬智高的“影身像”是不足信的。然而,这传说虽然查无实据,但却事出有因。上述传说,表现了壮族人民对本民族杰出人物的怀念,希望像侬智高那样的英雄人物时常伴随在身边,同时也流露了壮族人民对祖国、对家乡无限热爱的心情。

大王岩1号地点的两个神像,看来像多情的老年妇人的形象,她慈眉善眼,庄严而不恐怖,神圣而又可亲。如果是这样,她应当是西南各族的祖先——人类的祖母。霍尔巴赫在《神圣的走廊》一书中指出:“我们看见,在任何国家里,最初的勇士,最古代的英雄、技术发明者、祭师、立法者、宗教的奠基者、占卜者、魔术师,在生时都受到人们盲目崇拜,从同时代人那里获得超自然存在物的光荣,最后在死后还成为神并因此成为生时曾受到他的现实的对象或想象的那些人民的尊敬甚至崇拜对象。”根据我国民族志的材料和古代传说,最初崇拜的祖先一般是氏族部落的首领;或是曾经在部落战争中立功的英雄和勇士;或是某一生产技术的发明者;或是有名望的占卜者及祭司等。

祖先祭拜是与当时人们的现实物质利益息息相关的。比如,传说后稷是尧舜时代的农官,由于他在生产技术上所作出的贡献,因此死后被尊为农神。《左传》有这样一段记载:晋平公患病,大家都说是“实沈、台骀为祟”。晋平公就问子产:是些什么神? 子产说实沈是高辛氏帝喾之子,死后封为“参神”;台骀是金天氏少昊之子,死后封为“汾神”。部落联盟中杰出的首领和其子孙,由于他们生前在管理公共事物方面立有功勋,所以古人把他们的灵魂尊之为神。一族内出类拔萃的人物一旦死了,的确是这一族人的巨大损失。为使“大人物”继续起到生前的作

用，并保佑生人，遂对亡故之人产生崇拜之俗。古人认为本氏族的成员，特别是氏族的英雄，即使人死以后，其灵魂依旧还会来协助他们斗争，并给他们降福；反之，那些曾与之发生过械斗的异族成员死后的灵魂依然会来扰乱他们，并给他们降临灾祸。人们对于这些人的灵魂就产生了恐惧心理，为了讨好并防止其作恶，也要对他们进行祭祀。

祖先崇拜的起始阶段，大概在于减少生活上的痛苦，在精神上得到安慰，后来逐渐演变为报功的手段。《国语·鲁语》说得很清楚："夫圣王之制祀也，法施于民则祀之；以死勤事则祀之；以劳定国则祀之；能祛灾则祀之；能捍大患则祀之。非是族也，不在祀典。"凡有功于集体之人，虽非同族也可崇拜。该书又说："黄帝能成命百物，以明民共财；颛顼能修之，帝喾能序三辰以固民；尧能单均刑法以仪民；舜勤民事而野死；鲧障洪水而殛死；禹能以德修鲧之功；契为司徒而民辑；冥勤其官而水死；汤以宽治民而除其邪；稷勤百谷而山死；文王文昭；武王去民之秽。故有虞氏禘黄帝而祖颛顼，效鲧而宗禹；商人禘舜而祖契，效冥而宗汤；周人禘喾而效稷，祖文王而宗武王。"由此来看，所崇拜的全是有功之人，不管是否同族，崔述对此有一段精辟评论："喾之禘，非以为始祖所自出之帝而禘之也。且虞效尧而商禘舜，皆非其始所自出也，若必其祖所自出之帝而后禘之，则不幸而所自出之帝无功而反有过，若宋之祖帝乙，郑之祖厉王，则将禘之乎?将不禘之乎?"



图 309　云南麻栗坡大王岩人物巨像

从崇拜祖先只重有功之人而不问是否为同族之祖，可以清楚地看到，祖先崇拜是原始人类对自然、对异族斗争的实际生活的反映。

一切人间世界的现象，都反映于灵魂世界中，由祖先崇拜所反映的灵魂世界与现实世界的内容是一致的。在氏族社会的现实生活中，一切社会成员都是平等的，人死后都有灵魂，而且每个人死后都到另一世界去过平等的生活。到氏族社会末期，随着人间世界的特权者出现，于是在灵魂世界中也就开始孕育着至尊无上的天神。到了阶级社会，祖先崇拜也打上了阶级的烙印，反映出等级制度的内容。《国语·楚语》说："祀加于举，天子举以大牢，祀以会；诸侯举以特牛，祀以大



牢；卿举以少牢，祀以羊；大夫举以特性，祀以少牢，士食鱼炙，祀以特性；庶人食菜，祀以鱼。上下有序，民则不慢。”殷周奴隶主阶级的祖先崇拜之风甚盛，祭祀名目繁多，有连日屡祭，或一岁一祭，或先妣特祭。而奴隶一时被剥夺了“人格”，死后亦被夺去了“鬼格”，故奴隶无祖，而以主人之祖为祖。

祖先崇拜是氏族社会形成后的产物。很明显，没有固定的血缘关系，人类要想追溯其祖先是不可能的。祖先崇拜是社会生产力发展到一定历史阶段的产物。人类对自身灵魂的崇拜，折射地显示了人对自身力量的肯定。人类自身的灵魂，表现了人类劳动经验的蓄积之抽象，这正是人类由屈从自然到认识、并改造自然的世界观发展过程之体现。麻栗坡县大王岩1号岩画点的祖先神像岩画，证实了云南省东南部及其周边地区古代先民有过祖先崇拜的事实。

大王岩岩画2号岩画点，从内容、造型和使用的绘画工具等方面来看，约与沧源早期岩画年代相近。两个岩画点的画面，都没有与阶级社会相关联的痕迹。在距岩画点仅一里的小河口，就有新石器时代遗址和古代人类居住过的洞穴，联系到这些情况，或许暗示岩画与洞穴中的居民有关。

麻栗坡大王岩岩画，昭示或透露了云南远古历史上的文明曙光。当我们抚摸着那浸透我们祖先血汗的画面，目睹先民画作，凭吊当年充满了沸腾生活的往昔时，忆及这一群没有留下姓名的英雄在这里与大自然抗争并胼手胝足地开垦土地，兴建房屋、绘画岩画的那种开拓边土的进取精神，不由心中升起了敬佩之情。

啊！壮丽而神秘的云南，在您那云封雾隐之中，究竟还隐匿着多少历史的奥秘呢?有谁能告诉我!

元江它克岩画与葫芦神话

在云南省南部波涛汹涌的元江之畔，矗立着一座雄伟的县城，那便是元江哈尼族彝族自治县所在地。在该县它克乡龙池村东北1公里石酒壶岩壁的下部，近十多年来发现了一处岩画，绘在元江它克山崖之处。长期以来，被当地人传为鬼魅出没的地方，以至这里距离村子虽近在眼下，却无人敢于问津。实际上这个地方之所以神秘可怕，其主要原因，是人们对那里的岩画不理解和心里惧怕所致。现在是揭开谜底的时候了。

石酒壶岩它克石壁绘画的岩画，坐北朝南偏东27°，海拔1532米。画面全长19.5米，一般距地面2米多，最高处达15米，崖壁上达15米。崖壁上部向外突出，岩前有平台两层。由于森林被破坏，岩体裸露于旷野，石壁崩裂成块状。画面因长年风蚀雨淋，石皮被脱落漫漶的岩浆覆盖，已难于辨识，或荡然无存。经仔细审视，图像可辨者94个，其中人物62个、动物10个、符号及其他22个。在元江流域，这里是至今发现的唯一一处画址。

驻足于石壁岩画前，凝视着这莽岭中充满野性和富有神秘感的绘画，我们不禁会想起如今寂寞的山野中，曾经有过的、而今已不复存在的、惊心动魄的一

件件一桩桩往事，油然忆起远古人类面对岩壁上绘画的喃喃祈祷和热切希望，也会骤然忆起一个困扰人类千年的古老话题——我们是谁?谁是我们?我们从哪里来?

岩画呈赭红色，富有生命感，是用赤铁矿粉调和动物血等为原料，采用剪影式平涂手法绘制而成。人物的身躯多为倒三角形，利用四肢动态、躯体纹饰等表现不同的身份和性别，富有质朴、夸张、生动的艺术特色，线条简练，自然朴实。

全部岩画的内容，聚集于一点，试图表现一个主题——人类的起源与增殖。画面最高处，是一个光芒四射的太阳形象。著名民俗学家弗雷泽认为太阳是繁殖之神，它是大地万物繁殖的主源，初民将太阳与生殖联系在一起。

太阳岩画下面，绘一中间隆起而扁圆、上下弯曲呈钩状的图像。这个像瓜非瓜、似蛇非蛇的怪物，可能是与创世说有关的葫芦的形象。佤族创世神话说，古时像沸水一样滚腾的洪水淹没了大地，世上的人死光了，只剩下达梅吉和一条母牛。达梅吉和母牛交配，母牛受孕产下了一个葫芦，人类和万物就从这个葫芦中诞生出来。沧源岩画所在地沧源县旧称“葫芦国”，或许与这个故事有关。佤族另一个创世神话则说人是从山洞里出来的，所以至今仍有一个叫“司岗星”(佤语为“葫芦国”)的山洞被认为是人类诞生地。在佤族一些寨子的父子姓名制家谱族系中，始祖的名字赫然与“司岗星”相联系。一些主要氏族迁徙路线的地名，出发地也是“司岗星”。在我国中原汉族地区也有类似的传说，认为“伏羲女娲是葫芦的化身，人出自葫芦”。在沧源岩画中有类似的情况，如曙坎第三地点画面下部的葫芦和勐省第六地点的由大小两个圆圈重叠组成的图像，均属创世内容的岩画，都是传说中人类起源的表现形态。

当然见于它克岩画的类似葫芦的图像，也有可能与我国西南瑶、苗、侗、黎等少数民族传说中的“槃瓠”有关。相传远古在高辛王时，有条名叫槃瓠的神异龙狗，与公主成婚，生下四个子女，后发展成蓝、盘、雷、钟四姓，他们互相婚媾，子孙繁昌，成为四个部落，奉槃瓠为共同祖先。实际上“槃瓠”也是葫芦说的另一种说法，因为两者都以葫芦籽为根源，而派生出了人类，只是“槃瓠”说又增进了人文色彩——人犬相配生人说。

在葫芦状图像上方，有21个圆点，表示葫芦籽，分三组，点数分别为6、7、8，以示葫芦籽众多。葫芦籽能生人，寓有子孙繁多之意。在葫芦图像右下方，画了两只身躯弯曲、在地面爬行的蜥蜴图像。中国母系氏族社会中，晚期社会文化遗址中，如仰韶文化庙底沟遗址出土的陶器残片上，有捏塑的蜥蜴图像，甘肃甘谷县西坪出土的底沟型彩陶瓶上绘有蜥蜴纹，它与蛇纹都有象征男根的涵义。蛇和蜥蜴获得这种象征意义的原因是：一是其头颈部都可状男根之形，与男根之龟头和颈部十分相似；二是都为卵生，雌性都产卵，但初民不辨其雌雄，只注意到这与男根之有“精子”相一致。所以，原始先民将这两种动物绘于石壁或绘塑于陶器上，用以象征男根，表示有旺盛的生命力，寓有生殖崇拜的意义，这并非不可思议。蜥蜴在





图310 云南元江县它克葫芦、圆点、蜥蜴、女阴岩画

它克岩画中形体硕大，气势磅礴，造形生动，富有活力，可知岩画作者有意突出它的作用。我国著名学者赵国华说："蜥蜴、蛇和鳄都是远古人类用以象征男根的动物。初民主要注意的是它们某一外部形态与男根的相似，或者是其凶猛的习性与男根威武的内涵近似，尤其是它们均为卵生，而且多卵，胜过男根，故加以宗教崇拜。"①其说甚是。云南它克岩画中的蜥蜴岩画，既是男根的象征，又是一种"生育神"，在其右上方和左下方分别绘有女阴的形象，若与象征男根蜥蜴结合起来思考，其含义可谓昭然若揭。

倘若将上幅岩画理解为主要表现葫芦和蜥蜴为主题的男性崇拜，那么分别绘制于画面中心或较上部位的生育舞蹈画面，则主要表现的是女性崇拜及其生育功能。在它克岩画中，用女阴作为躯干的奇异人物有12人，这些人显然是生育女神，可能是由巫扮作的，其中有一人，两手各提携一个孩子，以说明她有充沛的生育能力和性交的理想结果。

生育女神是人类生育繁衍的神灵。《淮南子·俶真训》谓："神者智之渊也，渊



图311 云南它克生育舞蹈岩画

① 赵国华：《生殖崇拜文化论》，中国社会科学出版社，1990年版。

情则知明也。"生育女神就具有这种功能。早在远古时期,女人的生育能力被视为一种神圣的力量,被一个受到赞美和感激的神所管辖。这种神就是最早的生育神。而且,关于创造力或神的最初始的概念可能就采取了崇拜女性、母性、妇女、"圣母"的形式。在我国负有盛名的女神,有女娲、西王母、羲和、常羲、雒嫔、女夷、女岐、华胥、女登、附宝、嫘祖、女节、庆都、女皇、登比氏、娥皇、女枢、女嬉、简狄、姜嫄、女脩等等。

云南省宁蒗县就宁地区的摩梭人把当地的干木山奉为女神,这位女神过着群婚生活,有不少男性"朋友"。相传附近的哈瓦山、普兰山、则枝山和阿底比吉雪山都与女神有婚姻关系。水族供有地母娘娘,每年农历十二月丑日卯时,以户为单位进行祭祀,杀猪宰鸡,做红米饭、包粽子,由巫师念经,祈求生子。

它克生育舞蹈。是一种以祈求生育为目的的舞蹈,与性舞蹈或交媾舞者有着共同的功能。《诗·大雅閟宫》谓:"万舞洋洋,孝孙有庆。"闻一多先生认为:"祀高禖之祀,颇涉邪,亦可想见矣。"它克岩画中的生育舞蹈与远古的"万舞"在形式上、功能上是很接近的。

总之,它克岩画再现了云南元江地区新石器中、晚时期远古居民的创世传说和生育崇拜,展现了人类童年时代的性文化状况。这是中华先民对我们从哪里来,我们是谁?这一古老而重要的话题的最形象的回答。

金沙江畔绽开的艺术之花

长江上游的金沙江,奔腾不息,它不仅在自然界,而且在中华民族的历史上,也留下了重要的一笔。千万年来,中华民族的先民于斯繁衍生息,创造了堪称先进的文化,绘画在中甸、丽江、宁蒗等县金沙江畔的绚丽岩画,便是对这里远古文明的形象化的记录。

自20世纪80年代末以来,云南省的文物考古工作者在中甸、丽江、宁蒗等县金沙江畔发现岩画地24处。湍流不息的金沙江,从青藏高原的巴颜喀拉山南下,在丽江玉龙纳西族自治县境内曲流呈"∧"形大湾,金沙江岩画绘画在这个大湾的峭壁或附近山崖上。

岩画分布之地,是世界上少有的大峡谷,两畔峭壁逼岸,岸边高山重嶂,崿秀峰奇。不由使我想起一位古代纳西族诗人的诗句:"刀岸剑谷摩天插,地轴雄奇天下甲。"岩画分布地,正是如此多娇而雄伟。岩画点距江边近者仅15米,远者约8000米左右,海拔1500~1800米。这里虽山高涧深,但也偶有小坡地或小台地,灌木蔓草丛生;山崖中藏匿有岩羊、獐子、鹿、麂、猴、猎獾、野猪等野生动物。当地居民主要是纳西族,还有傈僳、汉、彝等民族,他们至今保留着弩弓、猎枪和豢养猎犬的狩猎传统,倘若将现今这里的自然风貌与生活习俗与岩画内容相对比,抚今追古,不胜今昔之感!

岩画的题材内容,神奇而多样,描绘了一个神秘诡奇的远古狩猎世界。狩猎



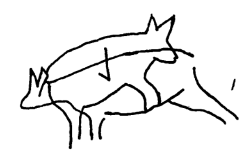


图 312　云南丽江市带箭头的野牛岩画



图 313　云南丽江市金沙江畔野牛岩画

是金沙江岩画的突出主题，最引人注目的是大型野牛图，还有岩羊、盘羊、野猪、野牦牛、鹿、獐、刺猬和独角兽等野生动物，野生动物岩画，约占岩画总图像的80%以上。这些野生动物，或成群结队，或单个独立；或伫立或奔驰；或伸颈遥望，或回首凝视；或鼓腹胀肚，或与人亲昵。在众多野生动物中，野牛占有突出的地位，不仅数量多，在画面中占的位置也最显赫。在丽江市妥良初娄布发现一个大型野牛岩画，身长3.8米，高2.8米。在大型野牛图像的身上或附近，往往密集地画有许多小动物，主次分明。可见野牛在作画者心目中占有重要地位，牛或是当地居民中赖以衣食的主要对象，或为当时人们崇拜的主要对象。

人物图像岩画数量少又在画面中不居于主要位置，在表现手法上，有很大随意性，说明人在作画时代，并不被人自身所重视。人物多出现在一些活动场景中，或骑山驴，或持草诱兽；或振臂呼叫，或盘弓射兽。人物有男有女，或正身或侧身，表现得生动而形象。有时将人物与野兽共绘于同一画面，以表示人兽间的相互关联。

见于岩画中的生产工具，是作为生活、生产使用物而绘制于画的，有石块、木棒、弓、箭、剑、猎网等。比如有手持弓箭的猎人，击在兽身的石块，身躯中箭的野牛，被追击的野兽前面的猎网等。幅幅画面，再现了作画时代当地居民生产、生活的若干侧面，然而，岩画所反映的现实生活的场景，作画者的用意并不一定完全是为了记录生活，而是一种施展巫术的手段。最明显的是，那些画在牛身上的箭头，其用途是在野牲上施展巫术，为的是在未来的行猎中能猎得野兽。

见于金沙江岩画的符号图形，主要有三角形，包括涂色的三角形、三角形、线勾的空心正三角形；其次是圆圈，包括空心小圆圈、圆圈外加两根放射线；其三是方形，包括正方形和长方形。还有小密点群、线条等。这些符号的文化内容是什么？很难准确地破译出来，但也有的符号，结合与之有关的图像，可将其文化内涵猜测出来，如有一幅颠倒重合的双兽图，在兽身有一“↓”形符号，恐怕是对动物施加巫术的箭头，为的是在即将打猎中，能将野兽击中。

金沙江岩画有着独特的艺术特色。从目前在中甸、丽江、宁蒗等县境发现的

岩画资料看，金沙江岩画主要是用朱、黄、黑、蓝等色颜料绘制的，岩画多在崖洞口、崖厦石壁、沙壁嵌石和坠落于地的石块上，也就是古人居住或祭祀的地方。仅在中甸县境的绘制岩画中，发现一个动物图像，似先绘制后，再用铁器凿刻的。

岩画作为一种特存的原始艺术形式，金沙江岩画的制作者，以其对周围世界独特的艺术感受力和艺术创造力，自觉不自觉地运用白描、符号象征、形象夸张、重叠交错的构图等手法，形象而生动地表现了当时的社会生活和思想意识，也反映了岩画作者的审美情趣。

金沙江畔这批岩画的年代，是个正在探索中的问题，岩画的考察者，曾在岩画点寻找到古人的遗物——磨制的石斧和刮削器。在一些岩画点还采得一些陶片和动物骨头，但这些遗物与岩画作者有无关系，尚难遽断。当地居民至今还使用猎网，投击野兽的石块、木棍是随地可拾的，只是弓箭的使用可推至中石器时代，但其使用的时代延续时间甚长，也难以作为时代依据。诚如此地岩画的考察者所说："不排除当时处在铁石混用的时代。处于高山深谷中的原始民族，在铁器开始使用的相当一段时间里，有可能在继续使用部分石器工具。"[①]这一推断尽管绝对时代还显得模糊，但却是有道理的。

耿马大芒光岩画与古人饰尾之俗

耿马大芒光岩画，位于耿马傣族佤族自治县四排山区大芒光乡境内的"大岩房"，距沧源岩画最近的地点只有三十多公里。画面高5米，宽10米，石壁面向东南，成岩厦状，避免了千百年来风吹雨蚀的直射磨损，然而由于岁月沧桑，大自然的摧残，画面已分离成两部分，有些形象已被岩浆、雨水冲刷后掩埋而消失了，剩下的也都被时光的无情刀剑，刻上了永远也不能挽回的累累残痕。现在共留有图像39个，其中有用黑颜色绘制的图像7个，其余都是赤铁矿粉绘制。还有一些使用木炭涂画的形象，显系后人的续貂之作，这种画蛇添足之举，徒令人生嫌。

当我驻足画前，凝望石壁上的各个形象时，仿佛一下子来到一个神秘的远古世界，一种强烈的气氛在包围我、笼罩我，使我站在那里，一动不动，出神入化了。了不起的杰作！漫长的岁月，没有磨灭那鲜明的色调，人为的破坏，没有毁掉那动人的线条，个个形象栩栩如生，大自然的侵蚀，反倒添加了形象的尊严和神圣，增加了古朴美和残缺美。在3000多年前，洪荒的云南就有这样罕见的艺术，真令人无限敬佩。

整个画面可以把我们带进作画时代的精神世界，幅幅画面是作画者心态的外化形式。画面所表现的是一次以祈求生育、祈祷胜利、希望丰收为目的，以原始宗教舞蹈为内容的大型祭典盛会。

① 和力民：《新发现的金沙江岩画》；中央民族大学中央岩画研究中心：《岩画》第二辑，知识出版社，2000年版。



画面左上方是一条巨蛇，头朝上，躯干自然下垂，它富有充沛的生命力，给人以龙腾虎跃的强烈动感。蛇是世界各地原始人类用以象征男根的动物，这是人所共知的事实。见于画面的蛇形，闪耀着生命之光。台湾省高山族的溯源神话云："昔有二灵蛇，所产之卵中生了人类。"《路史·后纪一》注引《宝椟记》："帝女游于华胥之渊，感蛇而孕，十三年成庖牲。"所谓感蛇而孕，即是言与某男子交媾而孕。蛇在这里由象征男根发展出象征男性的意义。

蛇形下面，是一群舞者形象，或饰作鸟形，或臂下系尾，或没有尾饰。上臂或外扬，或平伸，或上举，或下垂，两腿开叉。舞姿粗犷而优美，显示了原始人类富有充沛而荒蛮的生命力，具有一往无前的进取精神。

在舞者中，绘有一个由三个圆点组成的图像，它或许象征着众多的女阴。两个舞者之间留有一个阳型手形，是用左手蘸满赭红颜料后，按于石壁而成的，由于手掌、手指的解剖结构，自然留下了真实的印痕。画面左下方有一个阴型手形，是人把手按放在石壁上，然后用颜色浇洒，形成空白手形。画面右下方还有一个阴型手指印。关于手形，在法国、西班牙旧石器时代洞穴壁画上就有手形，在美国、澳大利亚、泰国、缅甸等处的岩画上也有手印岩画，在内蒙古晚期遗址和台湾发现指掌砖，四川珙县一具悬棺上钉了一只木刻的手，这些手印都积淀着古代人类希望占有、获得的愿望。



图 314 云南耿马大芒光祭奠舞蹈岩画

此外，在画面上还有狗、太阳、猫、牛、羊、陶器等图像。这幅猎牛画，应是这幅祭典乐舞场面中一个仪式性的行为，反映了想得到野牛的思想意识。其中的陶器，是表示满盛祭品的祭器。见于画面的牛、狗等，应是敬祭神灵的祭品。太阳岩画，或许是暗示这次祭典舞蹈盛会是在白天进行的。

古代系尾是一个普遍的社会现象，它既是远古人兽不分混沌思想的遗留，又与远古猎人狩猎时伪装成兽类有关。远古社会在狩猎时放牧时以及舞蹈时，常常系尾，以示对所从事的行为的庄重。据汉代

许慎所写《说文解字》的记载，直到汉代我国西南少数民族仍保存着系尾的习俗。古文献《永昌列传》记载："郡西南千五百里徼外有尾濮，尾蓍龟形，长三四寸。"在沧源岩画、石林岩画中以及云南省出土古代青铜器中，都有系尾饰的人物形象。我国各地岩画中的人物图像中，差不多都能看到这个现象。所不同者，只是耿马大芒光舞者系尾特长而已。这里的尾饰长度竟有身躯的二分之一之多。饰鸟、系尾舞者，增加了这个祭典舞蹈场面的神秘性和朴野性，收到了良好的艺术效果和社会效果。

耿马大芒光岩画与沧源岩画仅有一江之隔，像一对遥相呼应的艺术之花盛开在小黑江的两地。两者间既有相似之处，又具有各自的特点。沧源岩画主要使用赤铁矿粉末绘制，而耿马大芒光岩画使用了红、黑两种颜色。在人物、动物形象的塑造上，手法也很类似，比如，人物形象的面部不具五官，胸部呈三角形，动态靠四肢来表现。但从题材内容方面，沧源岩画绘制了许多社会生活的情景，而耿马大芒光岩画却只有原始宗教方面的内容。从岩画时代讲，耿马大芒光岩画要早于沧源岩画。耿马大芒光和沧源岩画，昭示了云南黑江两岸曾是人群聚居和文化昌盛之地，早在狼虫虎豹还是大地主宰的时候，人类在大自然的襁褓之中就发出了文明的曙光。遍游了两岸岩画，会感到一种若隐若现的梦觉的东西，好像朦朦胧胧地看见原始氏族社会的人群，正在这薄雾山崖前顶礼膜拜，又好像隐约听见众多的人喃喃祈祝。发生在昨天的场景已经像云烟一样散失，然而残留至今而且正在消失的岩画图像，却能够告诉我们距今3000多年前耿马县一带古代社会一些有关生产、生活、信仰、艺术的片断。

岁月如河，川流不息。由大芒光岩画露出的文明之光，挥手弹指间三千多年过去了，抚今追昔，不胜沧桑之感。人类的历史，就是这样蹒跚前进的。

第二节　贵州岩画

贵州石崖上的岩画艺术

贵州是我国大陆西南边陲一个多山的省份，是云贵高原的一部分。这里崇山连绵不断，当地俗谚有"地无三里平"之谚，本地文化特征之一就是样式的多样化与复杂化。同一民族隔一座山或一条水，其语言、服饰、习俗便有差异，令人眼花缭乱、光怪陆离，究其原因，复杂的地形、地貌使然也。然而，在贵州诸多文化因子中，却有一种古老的文化景观呈现出高度的一致性，它就是盛开在贵州石崖上的艺术奇葩——岩画。

贵州岩画，宛如烂漫的山花，开遍贵州多个地区，岩画占据的地域跨度相当大，它们分别分布在六枝、开阳、关岭、贞丰、丹寨、长顺、龙里七个县境内。其跨越



地域，从西到东的距离约有100公里，南北距离约有120公里左右。[①]在贵州这种山重水复的地理环境中，一种文化现象跨越了如此大的空间却仍然呈现出相同的一致性，实在令人惊诧莫解。

关岭花江岩画。花江岩画绘画于关岭布依族苗族自治县城西南40多公里的普利下瓜寨，该寨濒临北盘江上游的花江段。花江两崖，壁立千仞，陡如刀切。岩画绘于下瓜寨附近崖面。画面最集中之处，当地人称“马马崖”。画面迎向南偏西，在地面之上2.2米处，画面高2.3米，宽3米。画前有一巨石，作画者可凭此登临绘画。全以赭色涂绘而成，画上现存8个人、4匹马、1条狗、1只鸟及其他一些图像。画面可分三组。纵观全画，似为一幅放牧图：年轻力壮的骑手，跃马扬鞭，跑在最前，其后有马紧跟，惊动了飞鸟。老人、孩子刚刚出动，孩子因能跟随大人上山放牧而欢呼雀跃。妇女留守驻地备膳，女孩守着大人做家务。还有两个不明其意的物象，可能是火堆或储藏什物之器物。全画充满了浓郁的生活气息。

马马崖附近的大洞下、野羊冲、汉元筒等处，还有一些零星岩画，同样画有人、马，风格与上述岩画大同小异。

关岭牛角井岩画。岩画分布于关岭县城东南四十多公里牛角井附近的白岩脚、三面坡、后头湾和曾家屋基等处崖壁之上。

白岩脚，白崖兀立，高近百米，岩画在石崖左下方，画前有台地，恰可遮雨，画面有8个人、2匹马以及几个不明含义的图像。2人骑马，面向左侧。除右上角一骑马人用红黑细线绘制外，其余人、马均用赭色粗线绘制。五人四肢叉开，离地跳作腾飞状，动感强烈。人物体态不一，形象各异，高低不同。有长4只手者；有长6只手者。另有2人，其中1人匍匐于马背，1人侧身似在做什么。

三面坡，距白岩脚约六十余米，画前也有一层白地。画面有四个图像，其中有人两个，另有两个含义不明。用赭色粗线绘制，且有强烈动感。

后头湾，在白岩脚背后又一座山崖下。有人物像两个，双脚叉开，双手上举，作祈祷状。

曾家屋基，在一小路之旁，用同样手法绘有人像。

总之，关岭牛角井岩画的基本特征是：用线绘，不用涂绘；均为个体动作，彼此间似无关联；人有多手、呈飞腾状，是神化的人物。

牛角井一带，崇山峻岭，山石嶙峋，交通极为不便。岩画作者幻想着会生长翅膀，自由来去，拟用想象去征服自然。

六枝桃花洞岩画。桃花洞，原名逃芒洞，位于六枝特区政府所在地——平寨镇的西北隅。洞口高5米、宽8.3米，进深难测。岩画分布在洞口左右两壁上。左壁画面距地面1.82米，画面高0.94米，长1.31米，画有人、马、虎、鸟等图像，以赭色颜料涂绘，因年长日久，图像已漫漶不清。岩画的考察者，从人物动作及人与飞禽走

① 王良范：《南方岩画的典型——贵州岩画》，《艺术家》（台北市），2003。

兽的位置分析，认为可能是一幅狩猎图；右壁岩画有太阳和动物，由于图像剥蚀严重，动物的种类尚难遽断。

丹寨县银子洞岩画。银子洞位于丹寨县城北35公里石桥大簸箕寨附近，清水江支流南皋河绕寨而过，景色极其壮丽。岩画绘于南皋河畔一天然溶洞——银子洞崖壁上。岩画内容有一个行人、一个骑马人，另一个图像似鸟非鸟，难以判断。用赭色颜料绘制。此画面常为水淹没，但水退后鲜艳如初。

贞丰县"七马图"岩画。"七马图"岩画，位于贞丰县与关岭交界一带的花江河畔。画面为朝同一方向奔驰的七匹马，每匹大小相若，高约5厘米，长约10厘米。马背皆具货鞍，显为一队驮马。此地山高路险，行走困难，驮马为当地居民重要运输工具，是一幅接近生活的现实主义作品。







图315　贵州开阳县画马岩太阳、骑者、动物岩画

开阳县"画马崖"岩画。"画马崖"岩画，位于开阳县城东南九十余公里的平寨顶的附近。其下为乌江支流清水江。岩画分布在大崖口和小崖口，两地相距约三四百米。画面南向。

大崖口崖高及长约为12米许，距地1.5米，气势恢宏，画面长4.6米，高1.6米，其上画有各种图像五十余个。小崖口长11.2米，高2.5米，距地面2米左右，其上画有各种图像百余个。大、小崖口岩画均用赭色涂绘而成。内容有人、马、树、洞、仙鹤、小鸟、太阳、星辰、山路等等。见于画面的人物，有骑马者、牵马者、步行者、相迎者、对饮者、舞蹈者以及手持弓箭、头上顶物者等，还有不明含义的图像及蕴含文化意味的符号等，图像大小不等。画面以马、人为主，马可辨者五十余匹，人物约40个。整个画面，人、马多从左而右同一方向行进，仅有少数方向相反。这两幅巨大岩画，反映的是当时社会的人的社交场面及周围自然景物。岩画的考察者，根据画面内容，勾画出了这样一幅社会情景：人们在旭日东升之时，或骑马，或步行，从四面八方到同一地点去，途经曲折山路，时而穿越山洞，长途跋涉，方到预定地点，到达时，有人迎接，然后对饮。众人围成圆圈，集体跳舞，气氛热烈而融



洽。尽兴而归时,已满天星斗,深更半夜。[①]

岩画所在地的平寨,为开阳、福泉、贵定等县交界地,其处素为苗族聚居区,岩画反映的是当地民族节日活动场面[②]。

见于大崖口石壁左上方的两排圆点,把我们引入那个时代的思维方式,关于它的语义学上的含义,或为某些人们解释的"繁多"之意。但我却认为,它是否寓有生殖崇拜的寓意呢?画面还有"十"字形符号,这种符号曾获得全世界的传布,在贵州汉墓陶器和铜鼓纹饰中屡有见及。在中国,"十"字代表吉祥,人人喜欢"十全十美",它是圆满、完整的象征。11~13世纪,数百万基督教徒曾为了这个"十"字符号,与回教徒酣战二百余年。他们认为"十"字是神圣不可侵犯的、吉祥避邪的符号。在清水江画马崖"十"字的含义,积淀着作画者对美好生活的憧憬和良好愿望。

面对这偌大的画壁,有一种奇异的气息迎面扑来,从久远的而今已难以确定的年代画,和我们无声地述说着他们那个时代的种种,早已消逝了的祖先们的社会习俗、自然环境、心态活动,通过这种沉默的语言——岩画传达给今人。

开阳县大崖口、小崖口画面中众多的骑马图像,表现了马与人的密切关系。这些马有别于北方草原和中亚的高大的骏马,而为我国西南区特有的马种。云贵高原,向以产马著称。《宋会要辑稿·兵》谓:"西南夷每岁之秋拟马请互市,则开场博易,原以金缯,盖饵之以利,庸示羁縻之术,意宏远矣。"这种马虽身材短小,但负重善驰,十分受用。开阳画马崖岩画显示了这种马的威力。







图316　贵州开阳县画马岩奔马、太阳、拱手揖拜者岩画

开阳县画马崖岩画中的太阳纹图像,除了寓有对太阳的崇拜外,大部分的太阳纹的象征意义应是铜鼓。这是由于古代贵州境内的少数民族视铜鼓为重器的缘故。

开阳县画马崖岩画的族属和时代之谜尚待揭晓,对这个问题的回答:或认为

① 吴正光、庄嘉如:《贵州省的几幅岩画》,《文物》,1987(2)。

② 吴正光、庄嘉如:《贵州省的几幅岩画》,《文物》,1987(2)。

是战国至汉以前夜郎地区的濮系民族的作品；或谓汉至晋宋时期僚属民族的某一支所作；或谓僚之后裔——唐宋时出现的仡佬、水等民族有关。人言言殊，莫衷一是。

但从画面题材内容、作画风格，结合古文献记载，这里的岩画，原认为可能出自汉代夜郎地区僚人之手，但在马群岩画中，马背负鞍的马岩画有3匹马。马背鞍子的出现，为岩画年代的上限找到了依据。

我国远古不用鞍，两周《守宫盘铭》中将马与"毳面"连举，于省吾先生以为此毳布即指"马衣"而言，不过它是否起着原始鞍的作用，却难以断定。春秋时，我国可能已有雏形的鞍子。临潼秦始皇兵马俑坑和咸阳杨家湾西汉前期墓随葬坑中所见的陶战马，于鞯上都有鞍，不过鞍鞒较低。河北定县所出西汉后期铜车马具中所见的鞍，鞍鞒高了起来。但这时的鞍，两鞍鞒无直立，可以称为"两鞒垂直鞍"。唐代作了调整，后鞍鞒向下倾斜，更便于乘者上下。[①]马鞍形对比，可见贞丰县"七马图"岩画中的马鞍，应是唐代或唐代之后才出现的马鞍形。据此，"七马图"岩画时代的上限应在唐代或晚于唐代。

正如前面指出的那样，贵州各地岩画，在题材内容、风格手法、制作方法上，呈现出的一致性，引出学者的如下看法："贵州的岩画在形态上的这种高度同质性，使我们不得不想象在遥远的古代，在山崖上作这些岩画的人是同一个族群的人，岩画极有可能是一支不断迁徙流转的人留下的作品。"[②]事实上，贵州各地岩画，还是不尽相同的，在题材内容和作画时代上，有明显差异，比如见于贞丰县"七马图"岩画中的马鞍在其他岩画点并无发现，说明作画时代马鞍并不流行，或者当时还没有发明马鞍。山崖和岩画不会说话，巨大的岩石地老天荒地保持着沉默，不肯吐露一丝一毫的消息。那些影影绰绰跃动在山崖上的岩画图像也就成了贵州古代历史一个永久的文化谜团。而我却梦想着去向这个谜团作一个叩问。


1

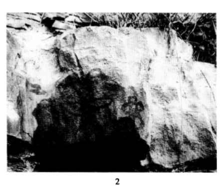

2

图317　贵州龙里县巫山大岩脚岩画
1. 双骑　2. 叉腰人物

① 孙机：《唐代的马具与马饰》，《文物》，1981(10)。
② 王良范：《南方岩画的典型——贵州岩画》，《艺术家》(台北市)，2003。

历史距离我们越来越远了，而绽开在贵州石崖上的艺术奇葩——岩画，却越来越向我们走近，让我们魂牵梦绕的岩画，何时再相见？

贵州岩画，不仅在题材内容上存在着不得索解的文化谜团，在作画方法和风格上，也令人回肠荡气。

贵州岩画形态学上的特征属于典型的原始绘画。粗犷而天真，质拙而随意为其基本的风格。它的工艺和审美上的特点综合归纳起来约有以下诸端：

其一，用赭红色颜料绘制。贵州岩画是用简单画具绘制而成，如手指、羽毛、树枝，用刷蘸上颜料浆汁绘制出来的。绘画工具的简陋，显然是造成岩画图像粗质毛糙的原因之一。贵州岩画系单色绘画，颜色为赭红。从整个世界看，绝大多数地区的颜料岩画也都是单色绘画，但选用的颜色却各有不同，一般为赭红色，还有黑色、绿色、白色等，只有少数地区的岩画使用多种颜色绘制。一个地区选用什么颜色，一般由该地出产何种矿物颜料决定。因为调制赭红色的赭土分布比较广泛，因而世界各地以赭红色居多。加之在古人心目中偏爱红色，在文化观念中，对红色赋予特别意义，这就使各地颜料岩画以赭红为主。贵州以赭红色作画，其原因也在于此。此外，也不排除作画者对绘画环境的协调性的本能处理。因为灰蓝色或绿色的山体抱着红色的图像有着非常好的色彩效果。



图 318　贵州关岭县马马岩人物岩画

其二，平涂法。贵州岩画中，绝大部分的图像是用平涂法绘制的。只有极少数物象才用“线”去描绘，线条很粗率，这是由于绘制的对象的需要所决定的，比如空心圆、杆栏建筑等，如不用线条则无法画出。虽然它用“线条”绘出，但是感觉上仍是平涂的味道。

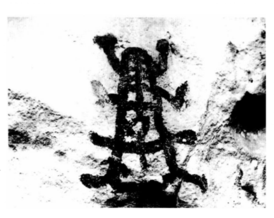


图 319　贵州关岭县牛角井神灵岩画

其三，现实主义的手法，写实意象表达。尽管这些岩画的表现手法稚拙粗犷，不可能精确地再现物件的形貌，但所绘的图像仍是摹拟自现实物象的特征。即

使是描绘不存在的事物，如神灵、鬼怪之类，以及一些观念性的东西，如数字和方位等，作画者还是会想象出某种具体的形象并将它忠实地绘画出来。因此，使岩画具有强烈的写实意象的直观特点。

其四，剪影化效果。所绘的物象，具有高度的概括性，抓住事物的主要特征，几乎不去表现所绘物象的细部，故图像类似剪影。“奇妙的是这种高度简洁的画法看来并不是一种理性的把握，而是对物象从事某种视觉观察后，所得出印象的直观模仿。我把这种画法称之为‘远视印象法’。”[①]贵州岩画大多数都是客观实物的远视效果；倘若是在这种观念上来阅读这些图画，你会觉得它们又是比较传神的，又是写实的，给人以大手笔的感觉。

其五，构图的灵活性和随意性。贵州岩画在构图上是自由而随意的。画面利用广阔的岩面自由舒展，没有一定的布局和区隔，所画区位之间无明显界线，有些地方的岩画，巧妙地用崖壁的天然裂缝或断层以及岩块本身的形状来增强画面的效果或分隔了画面。图像有重叠现象，那是后来画面在前人作品上作画的结果，为的是使画面“再活一次”，在世界各地岩画中都出现过这种现象，而不是同一作者所为。

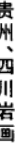
其六，无正确透视关系，但有被歪曲了的不同视角的透视法。贵州岩画中所有的图像不分远近都处于一个无深度感的平面之中，显然图像之间无透视关系。然而岩画作者看来会使用歪曲透视的方法，表现在对一些图像能作一种特殊的处理，对同一场合中的人物或动物，既表现出从平视角度看到的情形，又表现出只有从俯视角度才能看到的情形。这些特殊视角的自由处理，反映了岩画作者图像思维的原始性、自由性和主观性，这种观物的方式在儿童画中可经常看到。

其七，平面造型，不知使用阴影法。在一个图像中，着色浓淡一致，忽视了物象光线明暗层次，图像没有立体感和质感，是平面呆滞的造型。

其八，不重视物象间的比例关系。岩画中的单个物象，无论是人还是动物等，作画者忽略了身体中部位的比例关系，故比例失调、随意、粗率现象随处可见。有的为了强调某些局部特征，往往还用夸张手法刻意地表现。

绽开在贵州石崖上的艺术奇葩岩画，向今人展现了古代贵州地区的少数民族岩画艺术的范例，只因它是原始的、稚拙的，它才是真实的，令人追慕的。绽开在贵州石崖上的岩画艺术，永远散发着沁人肺腑的芳香……

① 王良范：《南方岩画的典型——贵州岩画》，《艺术家》（台北市），2003。



第三节 四川岩画

奇特妙曼的珙县麻塘坝岩画与“僰人悬棺”之谜

四川省东南珙县麻塘坝一带在考古上，向以“僰人悬棺”葬和岩画闻名于世。麻塘坝距洛表镇2.5公里，洛表在珙县西南65公里，东为四川兴文县，西与筠连县接壤，南与云南威信县相邻。

麻塘坝为一长条形平坝，东西宽约100~300米，长约5000米，坝两侧高山耸峙，直插云端，崖壁陡峭，为银灰色或者灰色水成岩，岩间多天然溶洞，大洞可容纳数百人。悬棺及其周边的岩画，分布在约5000米许的东西崖壁上，东崖壁计有棺材铺、狮子岩、大洞、九盏灯、圈站、磨盘山、硝洞、邓家岩、三仙洞、玛瑙坡共10处；西崖有龙洞沟、陋风岩及付大田、白马洞、倒洞、马槽洞、珍珠伞、猫儿坑、九颗印、鸡冠岭、地宫庙、刘家沟共12处。①

麻塘坝的岩画，从总的来说，分布较零散，有成组的，也有单个的，多数画在棺材周围的岩壁或岩洞内。岩画多数用原沙作颜料，也有极少数以白色、黑色颜料绘制。

根据棺内随葬品分析，岩画的年代，宋代至明代。

岩画内容丰富，技艺娴熟。有人物、动物、兵器等。人物画有跳舞、踢毽、舞风车、佩刀、执箭、执刀矛、执伞、执旗、执盾、执棒、牵马、钓鱼等感人的画面。这些人物有穿裤的、穿裙的。他们的头饰(发式)尤引人注目。绝大多数人头上都有一尖角椎髻，其样式颇似今天四川凉山自治州的彝族男性的“天菩萨”(或称“英雄髻”)，也有少数人像头插羽毛。

动物岩画有：马、犀牛、野猪、虎、飞鸟、鹭鸶、鱼七种，以岩画形象描绘了当年此地的动物群落。

表意的各种符号，是非常引人注目的。其符号有圆圈、三角形、长方形、车轮形、圆圈内套十字、双同心圆套以六角及五角星、长方形内套以对角线等近10种，各种符号(图案)蕴含着丰富的文化内容。

这些岩画、图案、符号，绝大多数为朱红色，其色彩鲜艳如新，富有生命力。画面古朴，形象生动。人物粗犷有力，技法娴熟。舞者妙曼多姿，动物栩栩如生，与远古草原岩画的风格判然有别，具有独特的民族艺术风格。充分显示了作画民族的智慧、毅力和充沛的生命力。

在麻塘坝各种岩画和符号中，除人物外，最多的是关于马的图像。其中有单

① 四川省博物馆、珙县文化馆：《四川珙县“僰人”悬棺子及岩画调查记》，《文物资料丛刊》(2)。

人、双人骑在疾驰的马背上，作各式各样的精彩表演；有手执器械驰马竞技；也有单人奔马悠闲散步；最多的还有三五成群的马匹，有飞奔的，有站立的，各种场景，莫不盎然有趣。不管是在题材内容，还是在技艺上，都有丰富的文化内容。

根据悬棺内出土的随葬品和有关史志记载，考古学家认为，这些岩画与悬棺葬，同属宋、明时期生活在这一带的"都掌蛮"遗存。元代李京的《云南志略》[①]记载："土僚蛮，叙州南乌蒙北皆是，男子及十四、五则左右击去两齿，然后婚娶。……人死则以棺木盛之，地千仞巅崖之上，以先堕者为吉。"现存于珙县的岩画和"僰人悬棺"，适在李京所记的叙州南、乌蒙北之地，与李京所记当时"土僚蛮"聚居地区相符，同时也得到考古学的支持。从已清理的10具悬棺中的骨架来看，凡成年人均无门齿，显系有意击去，这处成年去齿成婚之俗，也与李京所记击齿后婚娶一致。由是观之，与"土僚蛮"葬俗相合。

土僚亦作土佬、葛僚，亦有写作仡老者。时代当为宋、明之世。明代在该地区九丝山割据称王的"都掌蛮"，应即为苗裔。四川省的文物考古工作者，清理发掘的邓家岩六号棺中出土一支漆竹筷子上，有人名"阿旦沐"。《明纪》卷39云："(万历元年)初都掌蛮阿大、阿二、方三等据九丝山，僭称王，剽远近。"见于筷子上的"阿旦沐"应与《明纪》所记之阿大、阿二有关。这里的悬棺应即土僚晚期的明代"都掌蛮"的墓葬。《华阳国志·蜀志》记有"保子"，"帝攻青衣，雄长僚梵"。此僚梵可能即是土僚的先民。

这些岩画与悬棺葬，倘即明代生活于珙县一带的"都掌蛮"的遗存，那么就为岩画中马的图像甚多的现象的原因，找到了一种解释，因为都掌蛮的生活与马有密切关系。史书记载，宋廷为对西南少数民族地区推行羁縻统治和马背上的需要，有宋以来，一直实行茶马互市，即宋以都掌蛮等少数民族所需之茶换回宋军所需之马。当时，珙县及与之相毗邻的兴文、高县、筠连、长宁等地，为都掌蛮集居之地。此地草木繁茂，地广人稀，养马畜牧历来是都掌蛮的传统生业。《宋史·食货》载："宋初，经营蜀茶，置互市于原谓、德、顺三郡，以市番夷之马。又置场于熙河……文黎、珍、叙、南乎、长宁、价、和凡八场。"《宋会要辑稿·兵》也载："西南夷每岁之秋以马请互市，则开场博易，厚以金缯，盖饵之以利，庸示羁縻之术，意宏远矣。管内叙州置场之始也。"是说茶马制度实施后，宋当局就在叙州城(今宜宾市)设置了场易市。当时，此地出售之马，虽身材短小，但负重善驰，很受官府喜爱。当时，蒙古草原之马，宋代为辽契丹所控制；明为蒙古族所建北元所控，而马匹又为宋、明朝廷所急需，故叙州之马，格外为宋、明廷所青睐。宋熙宁七年(1074年)，宋在用兵，急需军马，特下旨诏成都府等地衙署，设法大量购买戎、泸、黎、雅间夷人站马。元丰五年(1082年)泸南缘边安抚司以戎州所买蛮马配本路兵外，给十九姓、七姓义军人员，令习马战。尤其是随着宋室南渡，北方马道断绝，西南地

① 《说郛》三十六卷。



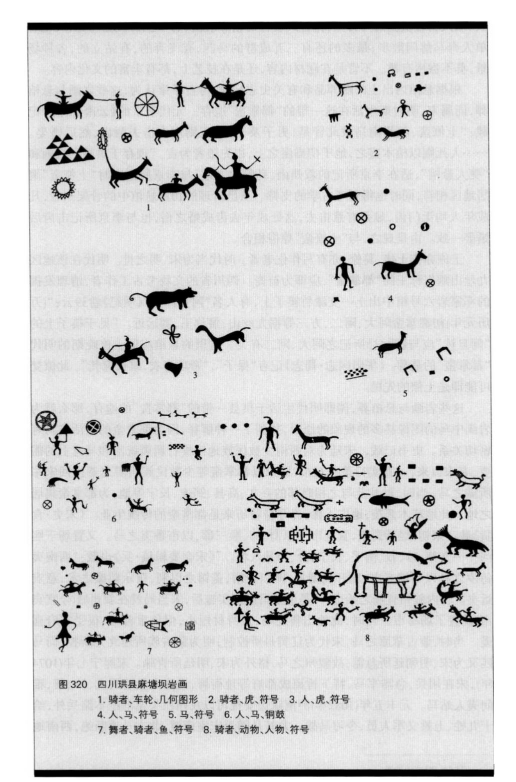


图320 四川珙县麻塘坝岩画

1. 骑者、车轮、几何图形 2. 骑者、虎、符号 3. 人、虎、符号
4. 人、马、符号 5. 马、符号 6. 人、马、铜鼓
7. 舞者、骑者、鱼、符号 8. 骑者、动物、人物、符号

区就成为宋军战马的主要供给地。在麻塘坝的九盏灯和邓家岩的峭壁上，各绘有一幅马厩图，厩内有马匹，这证明都掌蛮在马的饲养管理上已达到一定水平。

悬棺岩画多半画在悬棺附近的岩壁上，马岩画既象征着死者拥有的财富，也重现了死者生前玩马、用马的场面。

与珙县麻塘坝岩画有密切关系的悬棺葬，悬棺的形式略可分为三种：其一，在岩壁上凿2~3个方形孔，钉木桩于壁，置棺其上；其二，凿岩为圹，插棺于穴，一端露于洞外，或嵌棺于穴；其三，利用天然岩缝置棺其中。就目前所掌握的资料所知，此等葬制，多分布于川江流域，西起云南盐津的豆沙关，东至湖北东湖的雾渡河，东西相距约三千里。在四川境内，多见于历史记载，记录了岩棺情况，在宜宾市之南广河流域所谓"叙南六属"最为集中，六属为高县、珙县、庆符镇、筠连县、兴文县、长宁县。当地人称之为"挂岩子"或称"白儿子"墓。"白儿子"一名，学者认为当由"僰人子"一名音转而来。僰人是族名，子是语尾。可见僰人"崖棺"或"悬棺"葬制明代犹存。

李京在《云南志略》中并未提及岩画，但岩画时代与悬棺相同，或稍有出入。岩画因悬棺而断代，悬棺因岩画而多彩。

珙县在历史上，一直是少数民族居住的地方。《明史·土司传》谓："北至渡，南及金沙江，东抵乌蒙(今云南昭通)，西讫盐井(今盐源盐边)，有土番、僰人子、白夷、么些、狢鹿、倮猡、鞑靼、四纥诸神。"《珙县志》谓："棺木崖，在治南九十里。昔楚蛮酋长于崖端凿石钉，置棺其上。崖高百余仞，下临符江(符黑水，即南广河)。"可见珙县一带的少数民族及其悬棺葬早就被世人知晓了，然而，对与之有关的岩画向来不被人注意。岩画的发现，对于这里少数民族文化的研究，以及少数民族的历史创造，记下了浓浓的一笔。然而悬棺被置于距地面有数十米之高的天然洞窟中，当时人是通过什么手段将棺木放到洞内，至今只有各种推测。这个千古之谜，谁能解开呢?

昭觉县博什瓦黑岩画和流传的故事

在四川大凉山"绝壁千重险，连山四望高"的群山峻岭中，有一处古代文化艺术的瑰宝，那就是闻名遐迩的昭觉县博什瓦黑画址。这处画址散刻在16块巨大石头石面上。它是南诏大理时期的佛教岩画，具有重要的历史、艺术价值。

"博什瓦黑"彝族语，意即"蛇洞"或"蛇穴"。博什瓦黑岩画群，位于凉山彝族聚居区的腹心地带——昭觉县解放沟区同方向的弯长乡。岩画分布在该乡之南团结地"博什瓦黑"山梁上。其南与普格县红毛依达乡交界，县东即云南省。安宁河的支流碗长河从山脚下流过，是川滇交通孔道。在历史上，这里是政治、经济、文化较发达地区。

走近博什瓦黑，首先传到耳边的是两则有趣的故事。相传莫色王原住昭觉竹核，在南诏为官，将妻子和儿女留下，待女儿出嫁后，莫色王的妻儿便移居于博什



瓦黑附近的坡觉寨子。儿子成人后，不去猎牧劳作，只是笃信佛教事，入夜便上山住宿。起初，母亲对其夜间不归颇觉奇怪，为查清儿子的行踪，母亲便在儿子所穿的"察尔瓦"(一种用羊毛编织而成的带长穗的彝族服装)穗子上拴上长线，于是发现他每夜都睡到博什瓦黑山梁上。母亲对儿子的叛逆行径深恶痛绝。经再三劝导而无效，母亲无可奈何，于是请了毕摩(彝族巫师)打狗，将血洒到博什瓦黑，诅咒她的儿子，若再信佛，必与打死的狗同样下场。不久，儿子便一病不起，终于病故。世代为官的莫色家族从此断子绝孙。明眼人一看便知，这个传说，是在宣扬佛教的因果报应，其目的在于弘扬佛法。凉山彝族民众崇拜原始宗教，信仰鬼魂，不信佛教，视佛教为异端。

另外，在博什瓦黑彝族民众中，还流传过一些恐怖的传说，如说已婚妇女去那里会"终身不育"，小孩子去了则会"生病"、"变傻"等等。因此，岩画附近的彝族人把博什瓦黑称做"蛇穴"、"野鬼"出没的地方，并千方百计地回避绕开。

这两种截然不同的传说，反映了传入的佛教与传统的原始宗教信仰之间存在着尖锐矛盾。但从上述故事中，也保留了若干真情，比如说莫色王在南诏为官为王，以及莫色王后裔有笃信佛教者，这些都有可能是历史的真实。

千百年过去了，这些故事的真实情况也难于考究了，古人留示给今人的，是在16块巨石上留下的精美岩画，以及在这片神奇的土地上，一片片树木苍郁参天的世界。

一个风和日丽的夏日，我们西出昭觉县城，驱车前去采风，于昭(觉)西(昌)公路65公里处折而南行，走上一条可通普格县而去云南省的羊肠古道。翠峰夹溪，一阵馥香的山风吹散了幽谷烟云，我们步入了被松林掩映的岩画遗址。

岩画散刻在博什瓦黑山坡上，海拔3000米左右，多数画面刻于高数米、宽10米左右的巨石石面上，最小的画面只有1平方米。最精彩的一幅为"南诏景庄王礼佛图"，竟长达21米，高7.8米。用于作画的巨石，沿山坡由下而上巧妙地布作椭圆形，好像造物主有意安排似的，大体可分为南、北、西三区，以南区的岩画为最密集。岩画分散在1公里左右的范围内，共有60多幅，均刻在巨大光滑的巨石岩面上，利用巨石天然位置，逐块刻画。在南坡夹道石门巨壁上，刻有口吐烟火的麒麟、昂首飞翔的鹦鹉、爬行的巨龟，还有飞鹰、奔狮、走象、跃虎……气势雄伟，栩栩如生。在一块巨石北壁上，刻有一位蓬发、方面、手执"琴克"(法具)的彝族毕摩，他是专门从事禳鬼、诅咒的巫师。据说他具有呼风唤雨、撒豆成兵的神力，名叫比阿斯拉则。那手里的"琴克"是用竹子做成的，专门用来招神驱鬼。

我们爬到半山腰，但见一块偌大的巨石拔地而起，这是当年礼佛的中心。巨石分上下两层，上层四尊佛神，最大一尊是涅槃像。下层有15尊像，有高坐莲台的观音像，有怒目托塔的天王像，还有"供养人"、如来像、各种姿态的力士……一个个活灵活现，呼之欲出。

穿林爬岩，披荆斩棘，又见另一番胜境：或见歌舞翩跹的彝家少女，或见托琴

吹笛的牧羊老人……幅幅画面富有浓烈的民族特色和生活情趣。

在北坡一座悬崖上刻有一幅气势磅礴的南诏景庄王“礼佛图”：表现的是六人骑马前去拜佛的情景。最前面由一犬开路，前两人为僧装束，引导前行，一队骑士跃马扬鞭，飞奔而去。其中第四位头戴王冠，勒缰策马者，正是景庄王。他神态端庄、威严，安详地骑于马上。马头有饰，马鬃很长，尾有结饰，身饰杏叶和响铃，有后鞧。景庄王头顶有一腾龙，向左回首，张嘴、露齿、伸舌，俯视景庄王，这是彝族图腾的标志。这幅图竟长达21米，高7.8米，是最精彩的一幅。



图321　四川昭觉县博什瓦黑岩画

在唐代，彝族的先民是凉山的主要居民。南诏统治凉山时，正值其强盛时期，当时的南诏王为丰佑之子世隆，即景庄王。当时大理为南诏的南京，滇池为东京，西昌是行都。据西昌有关佛教寺院碑刻记载，景庄王与其母段氏，曾在西昌大力倡导佛教，西昌白塔寺万历十九年碑记载：“白塔寺前名景净寺……景庄王同其母段氏建。”南诏王世隆(景庄王)于唐乾符四年(877年)举兵北出，死于越西景净寺。岩画中出行图中的第四人，为该画中心人物，穿王者服装，显然是一王者形象。

但对北坡“南诏景庄王礼佛图”的解释并不是对这幅岩画的唯一理解，除此解外，学者中还有另外的看法和理解，比如李昆声等人在《南诏史话》一书，将此幅岩画做“南诏王出行图”，他在该书写道：“近年，在四川凉山彝族自治州昭觉县湾长公社团结大队博什瓦黑发现了南诏后期石刻画像，其中有一幅‘南诏王出行图’形象地点现出南诏王出巡时的前呼后拥场面。”[①]在《南诏史话》中，对南诏王的服饰和出行等活动做了较详细的介绍：南诏王身着红绫制作的汉装，但头戴一种特殊的王冠，叫做“头囊”。传世的《南诏图传》绘有南诏最后一代王舜化头戴王冠的图像。在隆重场合，南诏王衣金甲、披大虫皮(虎皮)、执双铎鞘，饰有白旄的紫色八旗分列两旁，一对雉尾羽掌扇和旄钺紫囊之翠盖紧随左右。剑玉山石窟第七窟王者及侍臣像生动地描绘了南诏王的威仪。南诏王出行时，出行队伍以装饰华丽的十二头大象为前导，众多的马队和乐队跟随其后，仪仗队衣甲鲜明，手持斧钺，显得壮观而隆重。见于博什瓦黑岩画中的这个出行场面，应是南诏王外出礼

① 李昆声、祁庆福：《南诏史话》，文物出版社，1984年版。



佛的场面，不同于以炫耀为目的的正式出行场面，因此在阵容上不像那么阔绰。因此，这幅岩画图称做“南诏王礼佛图”或“南诏王出行图”都是可以的。

凉山彝族原来只信奉原始巫教，而不信仰佛教。但是，作为掌握南诏政权的“乌蛮”贵族，出于统治需要，在外族影响下，信奉佛教，并将其奉为国教。大理时期，也信仰佛教。博什瓦黑岩画，正是上述信仰的产物。但这些画并不是照搬外国或外族的佛教艺术，而是将本民族的固有习俗、信仰融入佛教中，具有浓郁的民族、地方特色。以出行图而论，其人物的冠服是南诏、大理国的服饰，所骑之马，是西昌特产之建昌马，马镫和马鞭也为彝族所固有。这些都说明画像与彝族的关系很密切。

在岩画群西南涅槃像左右下方，在一块石头上有漫漶不清的汉文，似为石刻的题记，刻于一个三角形之内，刻写欠工整。

总之，博什瓦黑岩画的内容是宗教文化的图解，既有当时统治阶级倡导的佛教文化，又有彝族的原始宗教，还有汉族的道教意味，反映了多种宗教合而未融的事实。在多种宗教融溶的过程中，各宗教间既充满了和谐气氛，又存在相互撞击的现象。前文提到的流传在当地的故事充分表现了这一点。

美哉! 博什瓦黑岩画，你是一块由汉、彝两族结成的宗教文化的硕果，你是盛开在深山密林中的艺术之花!



第八章　蒙古岩画

蒙古岩画是蒙古高原岩画的重要组成部分，其分布之密，数量之多，延续时间之长，为世所罕见，是猎牧民自旧石器时代、经青铜时代，至各个历史时期陆续刻制的，是草原居民在漫长的岁月中制作的汲取不尽的艺术宝库。

第一节　蒙古岩画的分布

蒙古岩画的最早发现者是俄国学者H.M.雅德林采夫，他于1891年在土拉河畔乌兰哈达的大块花岗石上发现了各种各样的岩画，他在《1891年鄂尔浑河和南杭爱省旅行总结与日记》中写道：那里"全部石崖……都刻满了神秘的符号。其中大部分类似记号和氏族徽号；一处地方在符号间有一个动物图形，看来当是野山羊图形……"[①]

1929年Г.П.鲍罗夫科考察队再一次考察了这些岩画，他对凿刻在乌兰哈达石崖上的记号状野山羊图形等图形进行了详细研究，把它们按类型和时间区分成各自不同的两组图形。[②]这个考察队在不太高的阿赫—阿雷克山地中的三个地方发现了岩画，并在乌兰巴托之西的土拉河右岸都尔伯勒镇山上发现了一个大型岩画组。

而后是1948~1949年由A.П. 奥克拉德尼科夫领导的蒙古历史学人种志学考察队分队，在前杭爱省科布多苏木发现一批山羊形、蛇形和人形岩画，在乌兰巴托东北土拉河畔哈楚勒图发现了一批由模拟风格化的人形、马形和鸟形组成的

① 〔俄〕H.M.雅德林采夫：《1891年鄂尔浑河和南杭爱省旅行总结与日记》第五卷。

② Г.П.鲍罗夫科：《土拉河中游考古调查记》，《蒙古北部》第2卷，1927。



图322　蒙古国布尔根省猎鹿岩画

岩画。这个考察队的另一分队在呼儿尔图疗养地对面一座小型风化山崖上，发现一批十分清晰的野山羊形岩画。

此后的研究工作是由蒙古科学委员会的研究人员进行的，他们不仅记录下了乌布苏诺尔省哈图格山上岩画，又在1956~1957年在后杭爱省温都尔桑图苏木策耐格图溪谷发现了另一组岩画。[①]在巴彦乌列盖省陶斯图—乌图克·卫加尔苏木呼和浩特地方，发现了几个打猎场面和鹿、山羊、牛等岩画。尤为有趣的是在北塔米尔河畔泰希尔楚鲁孤山，发现有用红色和黑色、赭色绘成的简略人形岩画，还有一些鱼形和记号状图形。[②]

1960年，A.П. 奥克拉德尼科夫和H.色勒—奥德扎布，再次调查了伊赫—阿雷克岩画和都尔伯勒镇岩画，并在中戈壁省奥勒吉图苏木塔克塔、中央省塔里阿图苏木察干楚鲁，以及乌兰巴托南面的伊赫—腾格里—阿姆等地发现了新的岩画点。

1975年由A.П.奥克拉德尼科夫等人的考察队在蒙古北部德勒格尔—穆连和特斯河谷发现了大批精美岩画。1977年秋，伊尔库茨克地理学者H.科瓦里又在楚鲁特河谷发现了大量岩画。

随着蒙古岩画大量被发现，蒙古岩画的专著陆续问世。1978年出版的《蒙古的考古学与民族学》载有专文论述蒙古岩画，蒙古岩画最重要的产地之一旧霍布德县附近的特布齐山上的岩画也出版了专集，其后又有《楚鲁特岩画》问世。特别值得一提的是，1981年由科学出版社出版的《蒙古岩画》，是奥克拉德尼科夫多年来在蒙古进行实地考察的总结，也可以说是蒙古岩画的集大成之作。书中对岩画进行了归类，所有岩画分布于蒙古的11个省中48处地点，对其中8个省的36处地点的岩画绘了图形。

蒙古岩画的分布几乎遍及蒙古各地，在巴彦乌列盖省、科布多省、巴彦洪戈尔省、库苏古勒省、后杭爱省、前杭爱省、南戈壁省、中戈壁省、中央省、肯特省、布尔根省11个省都发现有岩画，从西往东，从南往北，到处都发现了岩画。根据目前已发现的岩画看，岩画最密集的地方是中央省、中戈壁省、前杭爱省，以及南戈壁省的北部。

① H.色勒—奥德扎布：《1956年蒙古人民共和国考古调查记》，《科学》，1957(5、6)。
② 佩尔列：《泰希尔石崖》，《考古研究》，1960(4)。

第二节　典型岩画遗址举例

蒙古有许多图像众多、分布范围广泛、造型优美的重要岩画遗址，从这些富有典型意义的岩画地点即可窥见丰富多彩的蒙古岩画之一斑。

辉特—青格尔洞窟岩画

辉特—青格尔洞穴壁画位于科布多省蛮汗苏木西南25公里处。最先获悉有关这一洞窟消息的是地质学家O.纳木南道尔吉。捷克旅行家、蒙古史专家巴维尔·鲍哈也到过这里，他在一本名叫《旅行蒙古三万公里》科学普及读物中，对这处洞窟壁画曾作过介绍。1966年由A.И.奥克拉德尼科夫领导的蒙苏考古队曾对该洞窟作过详细考察。此后不久，奥克拉德尼科夫还专门为该洞岩画写了一本专著，1972年出版于新西伯利亚城。

该洞窟位于辉特—青格尔河畔，洞穴由地面到拱形顶部高度约20米，洞外有一陡峭的遮檐从上面垂下，洞内石壁上和顶部下半截布满了壁画。画面的颜色有两大组：一组是用较深的黏土颜料绘制成的；另一组是用较浅的粉红色颜料绘制成的。

洞窟四壁上画满了犄角陡直的野牛及野羊、野马和野驼、像鸵鸟一样的怪鸟，还有大象，另外有一些像蛇一样的图形。没有人的图像，完全是一种纯野兽图形艺术的世界。从辉特—青格尔洞窟岩画，我们可以看到一个奇特的文化历史世界和艺术世界，观察到蒙古高原古代艺术的某些美学传统。这里的岩画具有人类艺术之晨所具有的一切基本特征。这首先表现在蒙古阿尔泰，古代艺术家是将动物界作为艺术的主要内容和实质所在去进行描绘的。西欧的奥瑞纳艺术也是以

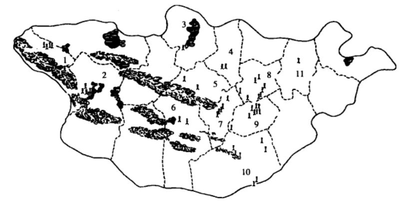


图 323　蒙古岩画分布图
1. 巴彦乌列盖省　2. 科布多省　3. 库苏古勒省　4. 布尔根省　5. 后杭爱省
6. 洪戈尔省　7. 前杭爱省　8. 中央省　9. 中戈壁省　10. 南戈壁省　11. 肯特省



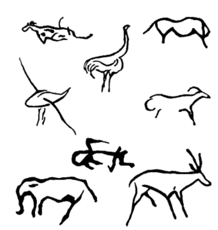


图 324　蒙古科布多省辉特—青格尔洞穴动物岩画

这种形式和内容产生并迈出第一步的。这个洞窟的岩画在许多方面与法国旧石器时代冯·德·戈姆洞窟壁画相似。

从这个洞窟岩画所代表的古代动物界的组成情况而言，整个画廊以公牛为开端。公牛是法兰克—坎塔布利亚地区洞窟岩画题材的常见内容。马在西方旧石器岩画中是常见题材，但在辉特—青格尔洞窟中却只有一幅，并十分有特色。而洞中的鸟形岩画却与北非发现的鸵鸟岩画甚为相似。反过来讲，从法国、西班牙洞窟壁画中也不难找到与蒙古洞窟壁画相似的内容。比如其中的椭圆形斑点或圆形斑点，以及由这些斑点引出的线条，也见于辉特—青格尔洞窟，里面的山羊形图形往往与椭圆形斑点引出的水平线条同时并存。

见于辉特—青格尔洞窟的树形，在西方旧石器时代艺术(包括洞窟壁画)中也不陌生，在西欧旧石器时代艺术中，饰以雕刻花纹的骨制品上都发现有树枝状的雕刻花纹线。

旧石器时代人类在辉特—青格尔洞窟地区留下的物质性活动遗迹是西部蒙古、阿尔泰和整个北亚石器时代文化艺术全景的一部分，这里的岩画同毗邻地区发现的在风格和内容上相近的古代岩画一起，构成了一个地域辽阔的文化历史统一体。辉特—青格尔洞窟的岩画，证明了艺术之源不但在西方存在，而且在东方，在中亚和北亚腹地也存在。①

德勒格尔—穆连和特斯河谷岩画

前面已经提到，德勒格尔—穆连以及特斯河谷的岩画，是1975年由A.П.奥克拉德尼科夫领导的考察队的一个分队发现的。德勒格尔—穆连岩画刻制于美丽如画的德勒格尔—穆连山口，这里曾发现过蒙哥汗的宫殿和刻有颂扬蒙哥汗的蒙文石碑。雕琢在峭壁石灰石表面上的“蹄子”岩画，呈圆形，中间有条横带，确实类似于母牛或鹿的蹄印。另外还有“足迹”蹄印，像人的足迹，但也可能是熊的足迹(图325)。

左岸蹄印和足迹岩画之外，在宽阔的特斯河谷地区的石灰石表面上也可看到蹄子、类人图形和多枝角的鹿形象(图325)。距此岩画遗址约1.5~2公里处又有第三个岩画点，这里的岩画是向北排列的，在一个斜坡上有清楚的动物图形、“蹄

① 〔蒙〕Д.迈达尔：《蒙古历史文化遗存》，莫斯科，思想出版社，1981年版。

子”，以及加工精细的“水道”，它由一串表现清楚的小圆穴构成，小圆穴彼此交叉排列。这些小圆穴具有倾斜状，似乎像是小溪和水沟。考察这类图像时使人产生一种印象：似乎当时它可能作为祭祀时流血的小沟或实行某种宗教仪式有关。

在特斯河谷岩画西边不远处有很深的峡谷，峭立的崖壁上有同样的古代图形。

德勒格尔—穆连与特斯河谷的岩画题材基本上雷同，综合起来讲约有以下10种：



图325 蒙古德勒格尔—穆连河岩画

1. 蹄子。似是公牛、鹿和母牛蹄子的印迹。它是以四分之三的弧形为基础，开口朝下。有三种不同的变体：或为弧形，其中间是空的；或在弧形里面有条横带，将弧形分为两个相等的部分；或弧形开口呈三角形，三角形尖端朝向弧形内部，并用两条直线将三角形划分为两个相等的部分。

2. 类人的“足迹”，呈椭圆形。这种足迹颇似熊的“歪脚”。

3. 野兽的脚掌，可能是猫科豹的脚掌。

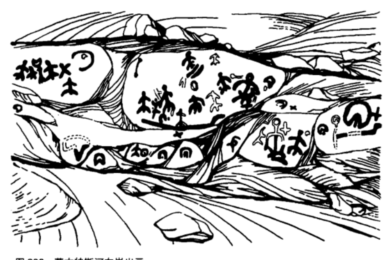
4. 等边直角形。

5. 外形轮廓呈圆形，有时里面有凹坑。这种图形的变体是小圆穴，它在欧洲、亚洲、美洲岩画中广泛流行。

6. 弧形图案。

7. 类人图像：正面像，面向观者，手臂下垂，腿微弯。往往显示出男性标志。

8. 动物形，多为长尾马，间或有鹿和山羊。


图326 蒙古特斯河左岸岩画



9. 由小圆穴构成的带子而连接成的斜槽。

10. 车形。最典型的车子图形，是在车辕两侧各有一个背对背的马形，其后有两个没有辐条的车轮，轮子间用轴相连。

此外，岩画的考察者还认为有耕地的场面，但那是靠不住的，因为在所有的岩画中，没有哪一个图像形似农具，更看不到耕地的情景。①

至于各种岩画的含义，它是与这里的远古世界的社会生活和思想意识紧密相联系的。首先是蹄形岩画。在中国远古时代的神话中蹄印或人迹本来是与生殖联系在一起的，我们再看这里蹄子图形的“凹裆”，仿佛是表示阴道。有些图形有横带将“蹄子”从中间分为两半，另外一些图形的带子短些，将“蹄子”分割为拱状三角形“凹裆”。这些特征综合起来，与人体解剖学中的性器官正相符合。这样我们就有理由推测，短的垂直带子象征男性生殖器，“蹄子”的开口象征女阴，两者的结合，表示男人与女人的结合，即代表男子性行为的开始。

见于岩画中的圆圈，特别是小圆穴、杯形凹坑。在古代东方宗教中，这种凹坑到处与崇拜母亲——土地的多产有关。这是生孩子的母体标志，象征整个生命的开始。正如黑格尔曾指出的：“东方所强调和崇敬的往往是自然界的普遍的生命力，不是思想意识的精神性和威力而是生殖方面的创造力。特别是在印度，这种宗教崇拜是普遍的……更具体地说，对自然界普遍的生殖力的看法是用雌雄生殖器的形状来表现和崇拜的。”②见于德勒格尔—穆连和特斯河谷象征男女性器及性交的岩画题材，正是“用雌雄生殖器的形状来表现和崇拜”“生殖方面的创造力”的又一例证。这种圆穴在语义学方面的另一含义，是与太阳生命力的思想联系在一起的。③

见于德勒格尔—穆连和特斯河谷车辆岩画也蕴有太阳生命力的含义，但具有更广泛、复杂而概括的意义。“车子和赶车人的图形乃是希腊神话、斯拉夫故事中的古代太阳神维达。这些图形在很大程度上是再现了关于同社会生活的发展、同希腊时期社会(青铜兵器和最初车子的时期)有关的太阳神的复杂概念。驾驶太阳车的正是男性神，即生产力的代表者。”④

如果以上的解释不误，那么这里的岩画主题便可以归纳为生育崇拜和多产思想。岩画的作者力图借助于刻凿岩画时做巫术仪式，来保障人和家畜，以及野生动物的多产。见于岩画的系尾的群舞图像，可能表示一种巫术仪式，以达到上述的目的。

---

①〔苏联〕А.П.奥克拉德尼科夫：《德勒格尔—穆连和特斯河谷的岩画》，《蒙古考古学与民族学》，诺沃西比尔斯克，1978，内蒙古文物工作队：《文物考古参考资料》，1980(2)。

②〔德〕黑格尔：《美学》第三卷上册，商务印书馆，1994年版。

③ 关于圆环和轮子是象征太阳的观点，可参见А.П.奥克拉德尼科夫、В.Д.扎波罗布斯基：《外贝加尔的岩画》，139~143页。

④〔苏联〕А.П.奥克拉德尼科夫：《德勒格尔—穆连和特斯河谷的岩画》，《蒙古考古学与民族学》，诺沃西比尔斯克，1978；内蒙古文物工作队：《文物考古参考资料》，1980(2)。

对这里岩画的断代，首先取决于车子岩画的存在。目前，蒙古和邻近阿尔泰岩画上车子的公认年代为青铜时代，最有可能是青铜时代中期，即叶尼塞河沿岸卡拉苏克文化时期，绝对年代为公元前第二千年中叶至第一千年初，无论如何不会更晚。[①]从这里鹿形岩画看，与斯基泰—西伯利亚类型鹿形象是不同的，它与斯基泰—西伯利亚鹿的长角贴背、呈卷曲状不一样，而是鹿这种母题的早期类型。

楚鲁特岩画

蒙古楚鲁特岩画，在色楞格河中上游南岸，今后杭爱省境内的楚鲁特河流域地区。前面已经提到，这里的岩画是1977年秋天地质学家科瓦里发现的，并进行了初步研究。翌年，蒙苏文化历史综合调查队到这个地方，对楚鲁特河两岸的岩画群进行了深入的勘察和研究。通过这次实地调查，他们获得了大量珍贵的资料。从此，鲜为人知的楚鲁特岩画始为世人所知晓。

楚鲁特岩画计有13个分布点，其中最有意味的是南敖尔盖特、巴音布拉克、阿拉连郭勒右岬、西布郭尔和楚鲁特右岸的岩画群。因为这些地点的岩画不仅数量多、造型美，而且场面壮观，令人赞叹。

楚鲁特岩画的题材，以各种各样的动物占绝对优势，人物形象很少见，所描绘的是一个动物世界。家畜中有山羊、驯鹿、盘羊、绵羊、黄牛、马和狗；野兽中则有麋、虎、野猪、野牛、狐狸和狼。这些家畜和野兽形象，无论是单个存在，还是成群游荡的，莫不形态生动，栩栩如生。如此众多的动物岩画，充分反映了作画时代的自然环境和古代北方游牧民族对狩猎和牲畜丰产的崇拜。

除此之外，楚鲁特岩画中的人物形象也非常盎然有趣。其中有骑马者、挽弓行猎者、放牧者、掷石球的围猎者和舞蹈者。这些人物大都伴同各种动物一起，构成一幅幅场面宏大的画面。比如有一幅狩猎图，一个引弓搭箭的猎人，对准前面一群野牲，有牛、马、羊、鹿等，强烈地反映了猎人的良好愿望(图327-1)。在放牧图中，有牧犬陪伴着的放牧人，放牧的牲畜多为驯鹿、山羊和盘角绵羊(图327-2)。从牲畜的排列看，多属“满天星”的放牧方式，也有一片牲畜而不见牧放者，应属野牧性质。岩画中舞蹈者的形象也很特殊，舞者的形象多为单人或双人形象，但也有四人者。不过从舞姿来看，与其说是在表演跳舞，还不如说是巫师在行施法术。舞姿取此形式，大约与舞蹈的功能有关。

楚鲁特岩画，大多数分布在陡直、平滑的悬崖峭壁或玄武岩大块圆石上。岩画制作的技法，有敲凿、磨刻和颜料涂抹三种方法。其中敲凿使用的工具无疑是铜器或铁器等金属工具；磨刻的工具应是石器。而颜料涂抹的岩画极为罕见，只发现在乌里阿斯特河和杜兰—乌珠尔地区吉尔格楞苏木附近两处，数量只有几幅，是用红赭土涂画的。涂画的作品很奇特，它绘制的是令人费解的简单而奇异

① M.П.科林：《戈壁的双轮四马车》，《苏联考古学》，1968(3)。



的图形,十分抽象化。究竟这些图形表示的是“记数”或“记事”的某种符号,还是具有某种宗教神圣性质的抽象图形?胡乱的猜测自然是不明智的,但合理的推断是允许的。仔细观察似有人物、动物、数码和符号,可作为破译它的启示。

楚鲁特岩画的创作风格,从画中可以明显看出,有“写实”和“抽象”两种截然不同的画风。写实是楚鲁特岩画的主流,画风较重比例和形态的真实。抽象型的岩画中,大小动物的形象表现出极度的夸张和大胆的省略,常常是寥寥数刀刻就。不管是写实还是抽象,都能给人以美的愉悦。



图327 蒙古楚鲁特河岩画
1. 狩猎 2. 放牧

楚鲁特岩画的年代和族属的判定,无疑是个复杂的问题。因为,无论从题材内容方面,还是从岩画的创作风格看,它们绝不可能是一个时代或一个民族的作品,而是分别属于不同的历史时期中诸北方游牧民族的艺术家共同完成的杰作。

岩画年代的上限,现在只能作一般的推测。根据世界各地发现的石器时代洞穴壁画和岩画的资料来看,彩画多数可上溯到旧石器时代晚期和新石器时代。据此,楚鲁特岩画中的几幅红赭石土涂画的岩画,极有可能属于新石器时代的代表作品。至于岩画的下限,位于鄂尔浑苏木西部的一幅岩画向人们提供了考证楚鲁特岩画年代下限的依据。这幅岩画上方有一行刻写的古藏文喇嘛教的“六字真言”。由此看来,楚鲁特岩画年代的下限,可能是16~17世纪。但使我们放心不下的是,这里的古藏文是否是后刻上去的,这是后世喇嘛对神秘的岩画因不解其意而写的祝福语。

这里应当指出的是,各时代的作品是不均衡的,楚鲁特岩画中最有代表性、数量最多、最典型的作品,还是那些具有匈奴—突厥民族“野兽风格”的大小动物群像,比如动物一上一下相叠压的草原风格,以及动物的喙状嘴前伸,颜面部修长,身躯甚长,而腿却短得不成比例。这些岩画是公元前16世纪至前3世纪漫长的悠悠岁月里草原游牧民族遗留下的弥足珍贵的文化艺术瑰宝。

阿尔泰山岩画

蒙古阿尔泰山分布于巴彦乌列盖省、科布多省、戈壁阿尔泰省,它的支脉一直延伸到乌布苏诺尔省。这里是蒙古岩画分布最密集的地区之一。比如蒙古阿尔

泰山的牙玛乃乌苏峪谷就发现过丰富而精彩的岩画，那里的哈嫩哈德山上，就有青铜时代、斯基泰时代、匈奴时代，突厥时代和中世纪的大批岩画。又如戈壁阿尔泰省查干河峡谷，有大批匈奴—萨尔马特时代的记号和无数动物画面。在阿尔泰山无比丰富的岩画之中，最有代表性的岩画题材是古代车辆岩画，已发现的车形岩画就有22幅之多。[1]现仅就阿尔泰山中的车辆岩画举例说明如下：

例一：在戈壁阿尔泰省查干河左岸蒙古阿尔泰山的一个狭窄山谷中发现的。共有车辆岩画三幅，都位于山崖难于接近的地方。车辆没有套牲口，也没有画赶车人和马匹，图形比较简略。车的构造，悉为单辕条，辕条上有横梁(衡)和丫状轭，车轮都呈半圆形，位于车轴前方，似乎与车轴相连接，辐条或多或少，有的只是一个密实状的圆板而已，挽具都是一样的。从车的形制看，这三辆车形岩画是同一时代的。

例二：在蒙古阿尔泰山科布多省的牙玛乃乌苏峡谷的哈嫩哈德山上。前面已经提到，在那里发现有许多时代的岩画，共有四辆车形岩画。其中有一辆三套马车岩画，马车下面有一个弓箭手侧影图形，两腿弯曲。车右边刻有两名步兵交战的场面，两人均作侧影形，前面的执弓人可能刚刚把箭射出去，后面的那个步兵以军用斧钺朝前面那个步兵的头部猛然击去。从斧钺形制判断，这幅岩画当属卡拉索克时代。上述三名士兵都在膝盖处弯曲，后两名步兵还特意标志出他们的性特征来，以显示男子汉的阳刚之气(图328)。


图 328　蒙古阿尔泰山牙玛乃乌苏岩画

哈嫩哈德山的另一幅车辆岩画，刻在前一辆马车和步兵的右边，没有套马，是一辆空车。其右边稍靠下的地方还有几幅岩画，日晒颜色较浅，这里有一部带有华盖的轻便马车，套着用匈奴时代所特有的手法表现出来的奔马，其旁有一个记号，约为匈奴—萨尔马特时代的作品。

在匈奴岩画右边，亦即哈嫩哈德山的最上层，还有一幅四马二轮车辆岩画，该车似为鸟瞰图，可以看到车厢和从车厢下面穿过并与车轴垂直的单辕条，车辕两侧共刻有四匹马，马背朝向车辕，只在辕马身上可以看到轭。轭绑在辕条尽头的横梁上，套马身上未画出轭，但是其中有一匹却系有套绳，套绳从马颈起车厢止。车厢呈椭圆形，圆心前移，辕条和车轴把车厢底部分成四个不相等的扇形，扇形中有阴影线段，以示车厢底部或铺垫物，赶车人为正面形，腰带上有武器。

① 〔苏联〕Э.А.诺甫戈罗多娃：《蒙古山中的古代车辆岩画》；内蒙古文物工作队：《文物考古参考资料》，1980(2)。



峡谷车辆、猎人、士兵岩画。哈嫩哈德山上第三辆古车岩画，是未套马匹的车辆。车辆呈方形，其前有一根杆状物，两轮各有8根辐条。

此外，在哈嫩哈德山对面山崖上，又有一车辆岩画。车形极其简略，只有背部相靠的两匹马和中间有车厢的两个车轮，有很大的象征性。

例三：在戈壁阿尔泰省白格勒苏木阿尔泰山中也有许多车辆岩画。比如有一幅，有一根辕条，两匹背靠车辕的套马，一根横梁(衡)，是一个被车轴和辕条十字线分隔开的大型车辆，也有车辆没有辐条的小型车轮。

例四：在巴彦洪戈尔省蒙古阿尔泰山山坡上，都有单辕条挽具和圆形车厢，车轮或两轮或四轮不等。

在这个省南部的毕其格—阿姆山谷有一处大型岩画的分布地，其中有两幅车辆岩画很有特色。一辆车为双轮二套马车，马车上方有两只鹿，车下有一只鹿和几名步兵弓箭手，赶车的人刻在车厢中间。这个山谷的另一车辆，从车形到其旁的人形都很有特点。车的车厢很大，车辕在车厢下面与车轴相连。

蒙古阿尔泰山的车辆岩画是有名的，然而车辆岩画在蒙古的分布并不限于阿尔泰山，比如蒙古北部杭爱山支脉中楚鲁腾河陡峭的两岸就发现有八幅图形。

关于蒙古车辆岩画的年代，在多数考察家看来，应属于卡拉索克时代，即公元前16世纪至公元前13世纪。[①]但蒙古学者则认为，蒙古车辆岩画是公元前一千年以来出现的。[②]根据我国的古文献记载和考古发现及金文、甲骨文中的车形，其时代约当夏商之世，即青铜时代。

哈夫茨嘎特岩画

哈夫茨嘎特位于南戈壁省戈壁阿尔泰山中。这里的岩画不仅数量多，题材多样，画风也盎然有趣。

哈夫茨嘎特岩画是蒙古岩画中最丰富的地点之一，有260余幅。就题材多样、画风多变而言，在蒙古岩画中独占鳌头。就动物岩画而言，虽不乏各种动物画，但动物之中，家畜的比例增加了，野兽数量减少了。动物有家羊、家驼、家马、盘羊、家犬、马驮物(图329)、蛇、野猪、野马、野羊、鹿等。有的单个存在，有的两三个在一起，有的众多动物在一起，但比起楚鲁特动物岩画，动物群中的动物要少得多。

狩猎岩画中，有猎羊、猎鹿、猎野马者，还有举杆击羊者、举物击鹿者、执弓者。缺少规模宏大的狩猎场面。

放牧的场面，多为三五成群的羊、马，大的放牧场面却是罕见的，可见表示畜牧场面在这里并非主要的。

① B.B.沃尔科夫：《蒙古阿尔泰的古代车辆》，《蒙古人民文化历史问题》(蒙文)，乌兰巴托，1972。

② Д.道尔吉：《蒙古岩画的分期问题》，《第二届国际蒙古学家大会》，乌兰巴托，1973。 H.色尔-奥德扎布：《蒙古与中亚文明》，蒙古英文，乌兰巴托，1973(4)。

人物岩画很多，表现了各种各样的人物形象：放牧人、骑马人、狩猎人、舞蹈者、赶鹿人、孕妇、坐者(图330)、男女交媾或欲交媾者、武士、系尾人、手拉手的裸体人等等，所要表现的是人与动物，以及人与人之间的关系。




图 329　蒙古南戈壁省哈夫茨嘎特线刻马驮物岩画

武士和交战岩画是哈夫茨嘎特岩画最富有特色的画面。有手执、腰佩武器的武士，有腰间佩带武器、引弓的武士等。交战场面，有两人执弓搭箭的对射者。也有充满肃杀之气的较大交战场面：画面上部有两个披坚执锐的武士对准一个引弓待射者，其下一简略的马形，马之下有一全副武装的武士，腰佩兵器，手执长弓欲射。各个武士皆头插饰物，有的臀下饰尾。



图 330　蒙古南戈壁省哈夫茨嘎特岩画

舞蹈的场面也十分有趣。从人数讲，有独舞和集体舞两种。独舞数量较多，舞姿各异，但都面向着观众。或两臂上举，一脚踏于巨石上，另一脚悬起。或双臂外扬，五指分开，两腿外叉，脚尖朝外，臀下系尾。或双臂上举，五指分开，两腿叉开，脚尖朝外，臀下系尾。或脸部用两个圆洞表示五官，双臂外扬，两腿大幅度叉开，尾饰粗而长，作跃动的姿态。或身躯赤裸，双臂平伸，至肘部下弯，五指分开，双腿自然叉开，脚尖向左，臀下系尾，舞姿粗犷而自然。

集体舞蹈场面较少，仅举三例。例一是一幅集体踏舞，是由六个舞者左右排成一列，每个舞者的上臂自然外扬，脚连着脚，浑然一体，动作整齐划一，似正在顿足踏地而舞，富有节奏感。例二也由六个舞者组成，舞姿各不相同：最右边的那个舞者，似经化妆，头顶插着两个长角，其后有一卷尾犬。这个舞者左边，有一头插饰物的舞者，两臂外扬，五指张开，两腿开叉，右脚尖朝里，左脚尖向外。其右上方一舞者，身躯粗短，双臂外扬，两腿叉开，脚尖向里，系有尾饰。他的左下方，有一侧身舞者。画面左边两个舞者，一作马步，一个四肢自然叉开。例三由五人组成，右边一人，双臂张扬，两腿最大限度叉开，由膝盖处下弯，其左下方一舞者，上臂一外扬、一内弯，两腿叉开。左边两个舞者，身躯相触，四肢张扬，整个画面给人以灵活多变之感。

车辆岩画只有一幅，单辕，双轮，车厢居中，两轮各有辐条四根，车辕的上端有一横梁(衡)，末端上翘，左右各有一轭。是青铜时代习见的车形。



符号岩画，是作画者对现实世界存在物高度抽象化的结果，反映了作者已有一定抽象能力。哈夫茨嘎特的符号岩画有○、◎、◎、∞、∧、9、‖、∩、♀、ℸ、L、+、[illegible]，这些符号的含义是什么？已不易猜读，但有的还是可以大致考释出来的，比如“○”或“◎”或“◎”形，可能表示太阳。“+”可能表示宇宙等等。

哈夫茨嘎特岩画的制作方法，主要是敲凿，也有个别画面是划刻，至于使用的工具，无疑是石器、铜器或铁器等金、石工具，敲凿而成的画面，都是用石器或金属工具制作而成的。至于划刻的画面，那是用铁器的锐锋按在石皮上划破石皮而形成的图像。

从哈夫茨嘎特岩画的创作风格上讲，可以明显看出写实、写实与抽象画风的交织和抽象三种既不同又有联系的风格。写实作品以追求形似为目标，是对客观存在物的默写。写实与抽象相结合的作品，既要描绘对象，又将对象加以适度变态，比如描写动物，既要肖似动物，又要对动物某些部位的形象表现出极度的夸张和大胆的省略。抽象化作品，是用高度简要化的形象去表现物象，各种岩画符号是最典型的抽象作品。写实型的岩画的画风因较重比例和形态的真实，给人一种美的享受，而抽象和半抽象作品，给予人美感的东西是它的神秘莫测的魅力。

哈夫茨嘎特岩画创作的年代，根据岩画的风格和内容，比如车辆岩画的形态，可以定在青铜时代，但有些作品可能晚到铁器时代。那些线刻岩画甚至可晚到蒙古人在那里活动的时代。

博格多乌拉山岩画

岩画位于乌兰巴托之南博格多乌拉山伊赫—腾格里—阿姆(“大天谷”)地方。这座古代圣山，壮丽而宽阔的北山长满了森林，旁边有一条幽深的山谷，山谷两边耸立着风景如画的花岗岩石崖。在伊赫—腾格里—阿姆陡壁上，有一些陡峭的突出遮檐，可以保护岩画不受雨水和雪水的侵袭。在这种带遮檐的陡峭露头处，往往会发现石刻岩画和颜料岩画。以河滩地为水准线，在离水准线2.5~3米高的深灰色页岩底子上，可以看到无数幅的岩画和符号。这些岩画图形和符号由统一的风格和共同的构思联系在一起，表达一定的思想。

在岩画中，有一个很大的长方形，采用细轮廓刻成，长方形中间刻着密密麻麻的椭圆形和圆形斑点；长方形旁边刻着手拉手的小人形，以及简约性程度很大的动物形；长方形上方刻着两只飞鸟。这幅图画无疑与草原部落的宗教庆祝仪式和盛大的丰收节日联系在一起。古代牧民聚集在圣崖旁，向上天祈祷，祈求上苍护佑他们的部落免受侵暴；用盛满酒、奶的圣杯向神仙致意，给神仙敬献牺牲，以求牲畜增殖、氏族平安。图形中的鸟形是上天力量的象征，而模仿畜圈的魔法围墙则用以保护牧民和家畜免受侵害。这组构图当属于外贝加尔地区和蒙古的方形墓时代。

但是这幅岩画旁边的图形和铭文却完全是另一种情况。它们不是用红颜料绘制，而是用墨画的，铭文用蒙文和汉文撰写，画面为人形和扁角鹿，还有几处上下成行的圆斑。

在这些铭文和图形下面，有一个宽带状图形，弯曲成角，是青铜时代颜料岩画的重现。在黑墨绘成的图形中，一个妇女占据中心位置。这个妇女身着蒙古服装，无疑是一个蒙古人。脚蹬尖头皮靴，身穿摆宽腰窄的袍子，头后拖着一条长辫，头戴蒙古贵妇人所戴的顾姑冠。这幅画像是蒙古画家画的唯一的13~14世纪的蒙古妇女像，是蒙古人艺术技巧的最古老典范(图331)。



图 331　蒙古博格多乌拉山头戴顾姑冠的蒙古族贵妇人岩画

用黑墨绘成的扁角鹿岩画，不由使人联想到蒙古人的女始祖——梅花鹿奥云高娃的神话形象，这只神鹿的形象属于蒙古人谱系颂诗之首，蒙古人的宇宙起源传说就是以它为开端的。“民族大迁徙”时代的传说总要提到一只神奇的扁角鹿，引导各个部落前进。根据鹿形在远古时代草原部落、图腾神话或动物崇拜神话的艺术中广泛流传这一情况看，13~14世纪蒙古人的鹿形可在铁器时代早期甚至青铜时代溯到其起源。如此说来，这里的扁角鹿岩画所表现的就是蒙古女始祖奥云高娃的形象。

在妇女图形左边，有两个模拟风格化的简略小人形，他们与妇女岩画和扁角鹿岩画的画法完全一样，看来是同一时代的作品。这大约是蒙古“翁贡”的形象。

书写在石崖上的铭文，与岩面在意义上有一定的联系。铭文的大意是：“托着永存蓝天的气力，托洪福，让我们面对这石崖为福气施礼吧。”①由此看来，博格多乌拉岩画和铭文，乃是成吉思汗及其后代之时古代蒙古族世界观保存至今的奇迹之一。

第三节　岩画时代分期

对蒙古岩画进行分期断代，无疑是一项十分复杂的工作。中国学者对中国岩画，尤其是与蒙古相邻近地区岩画的分期断代，以及前苏联学者确定相邻地区，如米努辛斯克盆地、外贝加尔地区、图瓦、阿尔泰、帕米尔、塔吉克和哈萨克斯坦等地岩画年代的研究材料，都可作为蒙古岩画断代对比的依据。各组相似岩画间

① А.П.奥克拉德尼科夫：《博格多乌拉山麓石崖上的蒙古古代人像》，《铭文和图形》；内蒙古文物工作队：《文物考古参考资料》，1980(2)。



在风格、内容和制法上的对照，这些岩画同断代可靠的出土物之间的一致点，可使断代工作得以着手进行。蒙古岩画约可分作五个时期：

石器时代岩画

这在前文介绍画址时已经谈到，属于这一历史时期的，首先是科布多省蛮汗苏木西南的辉特—青格尔洞穴岩画，它的时代可至旧石器时代。此外，后杭爱省楚鲁特河岩画中的红色颜料岩画，其时代可至新石器时代。在蒙古境内，石器时代岩画，一般以红色颜料作画。

青铜器时代岩画（公元前二千年末至公元前一千年初）

属于这一时期的岩画作品很多、如土拉河畔哈楚勒图和乌兰巴托南博格多乌拉的部分画面，均属这一时期。这类岩画中的图形是传统式的，有正方或圆形“围墙”，内有椭圆形或圆形斑点，伴有排列成行的粗糙的小人形，还有粗糙动物形(马形)、鸟形和十字形等。岩画马形的后腿下半截向前弯曲，胸部突出而剽悍，腹部在靠近后腿处骤然收缩。

斯基泰—西伯利亚型岩画(公元前7世纪至公元后最初几个世纪)

从年代学顺序看，大体属于铁器时代早期的作品。如中央省伊赫—阿雷克岩画和耐默赫岩画均属这一时期。从中可以看到“斯基泰野兽风格”所独具的特点：四腿蜷曲、犄角华丽的鹿形等。与南西伯利亚广为流传的塔加尔时代青铜动物金饰牌上的动物有相似处。

中亚费尔干山岭中的萨依马雷—塔什岩画对于解决伊赫—阿雷克岩画的年代学问题有重要意义，共同的风格即所谓“花纹风格”，将伊赫—阿雷克岩画与萨依马雷—塔什岩画联系在一起。这种风格的流行时间当在公元后几个世纪。柏恩施坦注意到这类最为相似的现象在亚洲草原广为流传，因此称之为匈奴风格[①]。这种风格的典型特点是凿刻躯干时有“骨架”线条。

在广泛流传于外贝加尔地区草原(色楞格河、鄂嫩河流域)、图瓦自治共和国(叶尼塞河上游)和蒙古(鄂尔浑河流域)的鹿石上，可以看到与中央省耐默赫岩画中完全相似的鹿形。看来蒙古、图瓦、费尔干、外贝加尔地区这一辽阔地域中，这一时期的岩画具有共同特征。

古突厥时代岩画(公元7~8世纪)

在土拉河畔乌兰哈达的大块花岗岩石上发现过，是神秘的符号形。在图瓦的离巴依—塔尔不远的楚鲁克图格—基尔朗地方，发现了野山羊岩画，其模拟风格

① A.H.柏恩施坦：《萨依马雷—塔什岩画》，《苏联民族学》，1952(2)。

化的制作手法与乌兰哈达岩画非常相似。这里的突厥岩画，与鄂尔浑河谷的阙特勤碑上的记号状野山羊图形十分肖似，记号状野山羊图形是突厥汗国政权的象征。突厥时代另一遗存，是在翁金河畔发现的，这是一幅刻在突厥石雕上的记号状野山羊图形。这一图形的凿刻手法与穆库拉突厥墓上的图形一样：以小型菱形代替头部。乌兰哈达的山羊形岩画，有的头部也作此种形象。羊角细长，角端弯曲，这种羊角在东阿尔泰地区尤斯提德1号突厥围墙出土银器底部的山羊形也见到过。①

蒙古时代岩画(公元13~14世纪)

最典型的岩画是乌兰巴托之南博格多乌拉地方，用黑墨绘画的戴顾姑冠的妇女、扁角鹿和简略的类人形。

① 〔苏联〕B.Д.库巴列夫：《关于东阿尔泰地区古代突厥人"围墙"》；内蒙古文物工作队：《文物考古参考资料》，1983(4)。





第九章 西伯利亚岩画

西伯利亚岩画是北亚草原岩画重要组成部分，不仅分布广、数量多、延续时间长，而且有许多大的岩画宝库。通过对各个岩画密集点的介绍，有助于对西伯利亚地区岩画全貌的了解。

第一节 托木河岩画

位于西西伯利亚南部的托木河下游的岩画，到目前为止，已发现六个岩画点：汤姆斯卡雅(Tomskaja)，诺瓦洛玛诺斯卡雅(Nouoromanorskaja)Ⅰ、Ⅱ，尼科依斯卡雅(Nikolskaja)，吐塔斯卡雅(Tutalskaja)，依斯亚什依·卡米(Yisjachij Kamen,)。其中汤姆斯卡雅、诺瓦洛玛诺斯卡雅和吐塔斯卡雅三个岩画地点，是1991年夏汤姆斯卡雅博物馆的考古考察队发现和描摹的。

托木河岸新发现的三个岩画点，位于从诺瓦洛玛诺斯卡雅·卑撒尼撒沿着托木河下3公里处。第一个岩画点岩刻发现在托木河右岸的悬崖上，画面朝向东南。最大的一组分成7个画面，岩刻覆盖着黑色的岩晒(石垢)。它们有三种制作技术：细而锐的刻痕(3毫米深)、宽而深的刻痕(5毫米深)，另一种是采用磨研的方法。主要的题材是麋鹿群、人面像(面具)、神人同形像(图332)。人面像占主要位置。人面像有三种形式：一种是心形的，有时有眼睛；椭圆形的，里面有一张嘴；另一种是长角的。大多数动物有蹄，麋鹿有7只。最有趣的形象是一个女性的头像，两边各有一条辫子。

第二个岩画点，面向东南，有两幅画。其中一幅，有两个心形人面像，一个正面人物。另一幅是个麋鹿，其头部上面有两个人物形象，这种形象在西伯利亚青铜时代的岩刻中常有发现。

第三个岩画点，有两幅黑色的画面，其中有一头行走的麋鹿，被人所牵引，头部下有8个圆穴。

第四个岩画点，有两组岩刻，其一是一只行走的母鹿；另一组岩刻是表现行走的大麋鹿，结合着一些新石器时代传统的形象，技术上比较粗糙，其他一些速写性的略图，或许可以被断代为青铜时代的早期。

在麋鹿上面的人物形象是图案化的，画有蹄的动物比较晚一些，属于青铜时代。

托木河岸新发现的诺瓦洛玛诺斯卡雅岩画位于托木河右岸，图形雕刻在成块的沙岩上。20世纪60年代马诺夫领导的考古学家们发现过这些石刻，五块大岩石上的54个画面曾被描摹下来。

每年的春泛期，这些岩刻都被河水淹没。图形看起来是模糊的、朦胧的，图形的颜色与岩石表面几乎一样。这些岩刻在20世纪70年代曾出版过，这些岩刻大多数是图案化的，被断代为新石器时代的早期至铁器时代的早期。

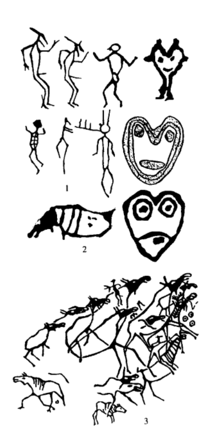


图 332　俄国托木河岩画
1.神人同形象　2.面具　3.麋鹿群

1991年的夏天，汤姆斯卡雅博物馆的岩画专家再一次考察了这里的岩刻，又发现了一些新的画面，现在共有72组图形，分散在15处。主要描绘的是麋鹿和一些不确定的动物、神人同形像、船、符号和面具。

有四组岩画，由于它们的位置、技术和风格都可以自成系统：

第一组在河畔悬崖边，麋鹿的形象是写实的，与西伯利亚新石器时代墓葬出土的麋鹿雕刻很相似，也有人分析可能属于稍后的青铜时代作品。

其他三组刻在托尔格河口一块岩石平滑的表面上。其中第二组岩刻的风格，看起来是从第一幅写实风格向第三组更为图案化风格的过渡期。主要的第三组图形是侧面像，使用粗重的线条。麋鹿形象的特点是更加风格化了：身躯很长，短腿，口鼻部分很长，短颈，耳和尾用短线表现，有些形象身体的前部刻有平行线和椭圆形，根据这些特点，它们的风格被称为“骨架型”或“优雅型”。西伯利亚西部的托木斯克—纳里斯基地区的库拉文化中发现大量的青铜小型艺术品，非常接近于岩刻的图像，可能是从岩刻上模仿来的。

第四组的图形是非常图案化的，反映出在艺术上传统的退化现象，根据这个



情况，第四组是属于库拉文化以后的时期。①

托木河流域的岩画中有明显的风格上和技术上的差别，分属于不同的时代。有人说，这里的岩画可早到新石器时代晚期。②但瓦瑞诺娃(E.Barinova)和若萨科娃(I.Rusakova)经过详细研究后，认为这里的岩画分属于不同时期的作品，即使一个地点的画面有时也可分成不同阶段。她们把这里的岩画分作三个时期：

青铜时代早期。这是托木河流域最古老的画面，以写实手法创作的侧面的驼鹿图像为代表。这种图像在汤姆斯卡雅、诺瓦洛玛诺斯卡雅Ⅱ、尼科依斯卡雅、吐塔斯卡雅几个地点中占大多数。这类图像在托木河流域其他地点也有发现。

在托木河流域和整个西伯利亚大多数地点的驼鹿都具有一种特别的风格，有关文章中称之为阿恩嘎瑞(Angara)风格。其主要特征为：动物体形大且有凸起部分，腿细，蹄有时开裂，面部呈侧面，唇厚。动物常常处于动态，其奔跑方向多与河流流向相同。

见于托木河流域这类的驼鹿岩画，以前A.П.奥克拉德尼科夫(Okladnikov)和玛尔图诺夫(Martynov)等人，通过与新石器时代遗物比较，认为这类图像属于新石器时代。然而莫洛津(Molodin)和玛托什肯(Matochkin)两人于1992年据阿尔泰的考古发现提出了新看法，认为西伯利亚的驼鹿图像的年代应晚一些。最近的研究证明了这一看法是正确的。在诺瓦洛玛诺斯卡雅Ⅱ地点，通过一种隐迹重现的方法，发现了一个为两个驼鹿图像所叠压的头为太阳的人物形象。这种人物图像在托木河流域是极罕见的。它们在铜石并用时代和早期青铜时代之前还没有发现，它是在青铜时代早期在托木河流域开始出现的。所以，诺瓦洛玛诺斯卡雅的驼鹿图像不可能早于青铜时代早期。托木河流域其他驼鹿图像也当如此。这一推论也为依斯亚什依·卡米(Yisjachij kamen')地点的第一组驼鹿图像所证实：这组图像的背景上有一个心形的面具图像，其风格与动物风格相同，而这种面具图像也是托木河流域青铜时代所特有的。其时代约在公元前第二千纪。

铁器时代早期。通过库拉依(Kulaj)文化遗址中的同类人物、动物图像的比较，可知诺瓦洛玛诺斯卡雅I地点的大部分图画属铁器时代早期，即公元前5世纪至公元后4世纪。

中世纪早期。1992年，汤姆斯卡雅岩画博物馆的研究人员E.瓦瑞诺娃(Baninova)和I.若萨科娃在尼科依斯卡雅、吐塔斯卡雅两个地点发现了托木河流域年代最晚的图画，有蹄类动物及射箭的人物，邻近地点的同类作品，说明它们当属中世纪早期作品。这说明在托木河中下游地区的不同考古学文化中，一个图画传统并存并延续了上下三千年。③

---

① S.巴里诺瓦：《西伯利亚托木河新发现的岩画》，《岩画》，1995(1)。

② S.巴里诺瓦：《西伯利亚托木河新发现的岩画》，《岩画》，1995(1)。

③ E.瓦瑞诺娃、I.若萨科娃：《托木河流域岩画的年代问题》，1995年4月联合国教科文组织在巴黎召开的中亚岩画会议上的论文。

第二节　贝加尔湖岩画

壮丽的贝加尔湖，这个亚洲大陆的内海，是西伯利亚草原上一颗珍贵的明珠，它不但在自然界，而且在亚洲各民族历史上都占有重要地位。在湖畔周围有许多文物古迹，在所有文化遗迹中，贝加尔湖岩画占有光辉的一页。

贝加尔湖岩画，主要有查干扎巴、阿雅湖湾、萨赫尤尔泰山，以及叶尔加苏尔四个地点。在沿湖地区所有优美的小型岩画群中，查干扎巴湖湾岩画理应占据首要地位。

位于贝加尔湖北岸的查干扎巴湖湾岩画，最初由H.H.阿加皮托夫于1881年记述和临摹过。他写道："查干扎巴岩画刻在一块七又三分之一平方俄丈大小的石面上，即从岩石底部到最上面的人物图形顶部高为二又四分之一俄丈，岩画石面宽为三又三分之一俄丈。"[①]他谈了五组岩画的情况。1913年著名考古学家T.И.萨温科夫的儿子季莫菲·伊万诺维奇·萨温科夫又一次到查干扎巴湖湾，考察这里的岩画。T.И.萨温科夫还临摹了查干扎巴的若干幅岩画，他在文章中谈到查干扎巴岩画的情况及各组岩画的相对年代。其后，A.П.奥克拉德尼科夫领导的前苏联科学院西伯利亚分院历史、语文、哲学研究所考古队，曾于1968年和1971年两次对查干扎巴岩画进行考察。

岩画所在地——溪谷的西岬是一个陡峭的白色大理石石壁，高12~15米、宽20~25米，岩画向南，朝向贝加尔湖。A.П.奥克拉德尼科夫在《贝加尔湖岩画》[②]一书中，对那里的岩画作了详细的描述和精彩的分析。

查干扎巴岩画，按照画面的实际情况约可分作14组。岩画的内容有鹿群、骑者猎鹿的场面、规模宏大的群舞、排列有序的天鹅、颠倒对称的交媾者、欲生育的孕妇等。

在群舞场面中出现的人形岩画，研究者认为是萨满教巫师的形象。最有力的证据是画面中的舞者中有手握圆环者，这种圆环应当看成是萨满教巫师的铃鼓。有些舞者头顶有伸向外侧的两角，这种角是萨满教巫师"桂冠"帽的形象。由此可见，查干扎巴岩画，应是巫师制作的，反映的是萨满教作法、生育崇拜等方面的内容。

查干扎巴岩画的年代可分早晚两期。最古老的第一批岩画当产生于公元前2000年，甚至还可能产生于公元前2000年的前半叶。这是因为这个湖湾的远古居

① H.H.阿加皮托夫：《贝加尔湖沿岸地区古迹：古贝加尔湖岩画》，俄罗斯地理学会东西伯利亚分会通报，伊尔库茨克，1881(4~5)。

② A.П.奥克拉德尼科夫：《贝加尔湖岩画——西伯利亚各民族古代文化遗存》，新西伯利亚城，前苏联科学出版社西伯利亚分社，1974年版。



民点属于格拉兹科沃文化墓葬，而格拉兹科沃墓葬的年代又可定在公元前2000年。后者年代的确定，则是通过它与库连加河(勒拿河的左支流)奥布霍依地方的墓葬进行过考古类比，以及对那里的遗留下的探坑进行过碳放射分析的结果。属于此期的画面，有正面的舞者和那个头上长角、似在缘树攀登的侧面小类人形岩画。

其余各种内容更为广泛的岩画，应属于此后的时期，产生于查干扎巴湖湾岩画发展过程的较晚阶段。这类岩画中，也有一批类人形。它们在风格上与先前的类人形有很多相似之处，也有不同之处。那个圆头上长有杈状角、宽肩膀、腰部窄的类人形就是一例，它重复了先前类人形的画法，但显得粗糙一些。它缺乏更古时代类人形独有的那种严肃和审慎的风格。Т.И.萨温科夫临摹的一组查干扎巴岩画中那个鹿形起着决定性的意义，鹿腿稍稍弯曲，头上的两只角叉得很宽，与塔加尔文化青铜器上雕刻的鹿形有着最为相似的地方，也与外贝加尔地区鹿石上的赤鹿图形有部分相似之处。由此可以推断，部分查干扎巴岩画当产生于公元前1000年，那只带有花纹的最大的鹿(或麋鹿)形，很可能也是这一时期的产物。

阿雅湖湾岩画，位于贝加尔湖西北岸。在题材和风格特点方面与查干扎巴湖湾岩画有许多相近处，但也有明显的差别。从题材上看，见于查干扎巴岩画中的大型类人形在阿雅湖湾岩画中占有首要位置，在表现方式上明显地继承了查干扎巴的古老传统：宽肩，三角形躯干，双腿弯曲，正在跳着一种宗教仪式舞。



图333 俄国西伯利亚贝加尔湖查干扎巴湖湾岩画

第二种是动物岩画，包括有天鹅、蛇、鱼等。天鹅岩画较查干扎巴湖湾晚，图形也比较粗糙。蛇形岩画，有的同大型类人形岩画在一起，有的单独存在。鱼形岩画是阿雅湖湾所独有的。总的说来，阿雅湖湾岩画与查干扎巴岩画相比，它们分布零散，尺寸不大，既没有宏丽的画面，也没有完整的情节，但却有一些新的题材。

在艺术特征方面，阿雅湖湾与查干扎巴岩画也存在着微妙的异同之点。查干扎巴岩画采用的是密实的剪影轮廓画法，而阿雅湖湾中央的人形岩画在处理手法上，则是体内空白画法，即只凿刻出图像轮廓，里面是原来的自然岩面。阿雅湖湾人形的躯干还有一种画法是所谓“骨架”画法：在躯干中间画有许多条肋骨和一根脊椎骨。

从贝加尔湖不同的岩画艺术风格看，反映出古代艺术家们有两种不同的世界观。无论体内空白画法还是剪影轮廓画法，都是艺术家对自然现象的本来面目的表现，而“骨架”画法，则是艺术家力求深入到自然现象的内部实质中去，去揭示对象的本质，似乎想把人或动物剖开，去显露其内脏，并把自己所看到的或看不到而实际存在的一切都表现出来。

查干扎巴湖湾和阿雅湖湾岩画的思想内容，带有明显的萨满教性质，这种性质的标志，就是萨满教巫师“桂冠”的形象。前面提到的查干扎巴岩画中那个跳舞人形肘部的圆环，应即萨蛮教巫师的铃鼓。“骨架”画法与萨满教意识形态有着最为密切的关系，画有部分人体骨骼和内脏的类人形，是雅库梯萨满教巫师斗篷上的一个组成部分[1]，而斗篷是萨满教巫师的神灵保护者。[2]见于查干扎巴湖湾那个缘树攀登的类人形也与萨满教宗教仪式有关。在布里亚特萨满教巫师祭祀仪式中，所谓“萨满树”在起核心作用。萨满树是萨满教巫师祭祀时借以登天的工具。Г.В.克谢诺冯托夫搜集的雅库梯和通古斯萨满教巫师的观念认为，一个新的萨满教巫师在化身于“中界”(地上)之前，他们的灵魂正是在这棵树上的鸟巢中像小鸟一样生下，再由“野兽母亲”培育出来的。[3]

查干扎巴湖湾岩画和阿雅湖湾岩画中的蛇岩画，也可以在萨满教传说中得到解释。蛇形图案在萨满教巫师的法衣上、“翁贡”的宗教仪式画中和铃鼓上都很常见。图瓦人萨满教巫师在铃鼓上方悬挂两种大蛇——“索伦哥”和“毛奥斯”的图画，这种蛇形崇拜画不仅与萨满教巫师有关，而且起着小孩护身符的作用。萨满教巫师的衣服上缀满了辫形蛇，背上、肩上、袖口上和胸前中央都有。查干扎巴岩画上的蛇形就画在萨满舞者的胸部。蛇是阴间的象征，是萨满教巫师铃鼓上常见的图形。此外，布里亚特人之中还存在一种关于蛇神即蛇王的观念，为蛇神要专门举行萨满教祭祀。

综上所述，见于查干扎巴湖湾和阿雅湖湾岩画中类人形的身上明显地表现出了一种与萨满教巫师形象以及与萨满教巫师相联系的思想综合体。也就是说，这些类人形岩画，所画的都是穿着专门的宗教仪式法衣、戴着带犄角的帽子、拿着铃鼓的萨满教巫师形象。

贝加尔湖青铜时代岩画，还可以看到与西伯利亚各民族萨满教神话和崇拜有关的另一种思想综合体，那就是人类的多产、再生产崇拜的思想。查干扎巴湖湾岩画中有生小孩和男女交媾的生动场面。这里表现的不是表面显示的色情含

① Э.别卡尔斯基、B.瓦西里耶夫:《雅库梯萨满教巫师的法衣和铃鼓》,《俄罗斯民族学材料》第二卷，圣彼得堡，1901。

② Э.别卡尔斯基、B.瓦西里耶夫:《雅库梯萨满教巫师的法衣和铃鼓》,《俄罗斯民族学材料》第二卷，圣彼得堡，1901。

③ A.П.奥克拉德尼科夫:《贝加尔湖岩画——西伯利亚各民族古代文化遗存》，新西伯利亚城，前苏联科学出版社西伯利亚分社，1974年版



义，而是通过魔法方式竭力增强人类自身和自然界即动物界生殖能力的愿望。

查干扎巴湖湾还有水禽——鹅或天鹅的画面，且都成组排列，这是古代贝加尔湖地区曾流行过天鹅崇拜的生动写照。这种对天鹅的崇拜一直流传到今日的布里亚特人。信奉萨满教的布里亚特人，唯独天鹅受到了特殊的礼遇。他们对贝加尔湖天鹅的态度，可以从民族起源的神话中得到解释。M.H.杭加洛夫在谈到霍林人的祖先之一——自萨满教巫师巴尔拉克的故事时说，巴尔拉克有过一个天赐妻子，后来她化做一只天鹅。在Л.Я.施特伦贝格的文章中，认为萨满教巫师巴尔拉克有两个地上的妻子，第三个妻子就是天上的天鹅。看来贝加尔湖湾和阿雅湖湾岩石上凿刻的类人形——萨满教巫师们之身旁便是天赐妻子即天鹅。

查干扎巴岩画是贝加尔湖地区各族人民古代文化艺术一颗真正的明珠，其他地方发现的岩画，对于研究当地各民族的历史也具有同样重要的意义。阿雅湖湾岩画已如上述。现在对萨赫尤尔泰山和叶尔加苏尔岩画进行一番叙述分析。

萨赫尤尔泰岩画。从岩画的在岩石上的分布位置和凿刻的风格特点看，各个画面出现时间是各不相同的。年代最久的一组岩画是一幅麋鹿画。这幅岩画画的是东西伯利亚泰加森林地带新石器时代岩画中传统的野兽交尾场面——一只公兽在追逐一只母兽。比这组岩画较晚的作品，是前后相随、朝着一个方向前进的鹿群岩画，有赤鹿，也有扁角鹿，它们都被描绘成动态。此外，还有张弓射箭的射手图形和一个蛇形，位于整个画面的边缘上，与野兽岩画截然分开，这一场面是后来被“补”到空白处的，时代最晚。

叶尔加苏尔岩画。和萨赫尤尔泰岩画一样，动物图形——马鹿图形在数量上占优势。不过叶尔加苏尔岩画的特点在于它艺术的再现和表达现实生活。动物是叶尔加苏尔岩画组中的主要角色，人物只占次要地位，在大鹿旁边有时画一些粗糙的小型动物形。

叶尔加苏尔岩画从年代和语义讲存在两个阶段。第一阶段，是野兽形象占统治地位的阶段，只有野兽，而无其他；第二阶段：除了动物图形，还有类人形，同时以更为直观、更为大家所乐于接受的新形式突出了古代多产魔法，生产行为的结果就是幼兽的出现。

贝加尔湖岩画，除上述属于新石器时代和青铜时代的作品外，在中世纪仍继续存在着。这在查干扎巴湖湾、奥尔索山和叶尔加苏尔村都有分布。见于查干扎巴湖湾的骑马者岩画是铁器时代晚期游牧民族遗留下来的常见题材。贝加尔湖沿岸地区的库雷康人以及中世纪其他地方的游牧民，都喜欢在岩石上刻下骑马者和马的画面，骆驼也是其中的重要角色。在阿雅湖湾是单峰驼岩画，单峰驼是随着公元8世纪阿拉伯征服者和伊斯兰教的到来传布于中亚的，从这一情况看，阿雅湖湾的单峰驼岩画当不早于公元8世纪。

突厥游牧人也给我们留下了这类岩画，除了马和骑马者之外，他们还在同一画面上画一些猎取山羊和鹿的场面。

贝加尔湖中世纪岩画除在题材上不同于以前岩画外，在技法和画风上也具有新的特点。库雷康人画的骑马者、马和鹿的岩画中，马不像查干扎巴和萨赫尤尔泰早期岩画那样，画作两条腿，呈剪影式，而是画作四条腿，并表达出动物的动态。作画者极力把动物和骑马者的外形轮廓画成直角形，动物形的轮廓线常常不封口，背部、前腿和后腿用一根线条或线带连续画成，结果就形成了彼此同心、相互重叠的两个字母П，形成一种新的几何图形风格。

用细刻线凿成的岩画，属于游牧民族最晚期的作品，叶尔加苏尔村附近即有此类作品。在阿雅湖湾有用刀刃划刻而成的粗糙的小人画面，那是布里亚特人萨满教巫师祭祀古代圣画的直接痕迹，是对古代作品的明显的模制品，也是最晚期的画面之一。

如此说来，复杂、悠久而又绚丽多姿的贝加尔湖岩画的时代顺序，可归纳为新石器时代—青铜时代—中世纪或更晚，以青铜时代作品为主，不仅数量多、分布广，制作也最精美。

第三节　希什金诺岩画

西伯利亚勒拿河畔希什金诺村附近的岩画，是陈列在广阔的蓝天之下、暗绿色森林和红色大崖背景之上的古代大型画廊，幅幅画面像是一种特殊的聚光点或一面镜子，至今仍可把已经消亡了的文化和远古民族的生动形象反映出来。围绕希什金诺岩画已经写过许多著作，早已闻名于全世界。

希什金诺石崖上的无数岩画，不仅在题材、风格、刻画技术上彼此不同，就是在保存完好程度上也互有区别，这就为科学的断代工作提供了可能。然而对岩画进行断代并不是轻而易举的。不过，希什金诺岩画毕竟可以区分为五个组，每个组都有其固定的风格特征、固有的刻画技术和独特的内容及特殊的题材。

第一组旧石器时代作品，是勒拿河谷地最古老的居民所生活的那个时代。

第二组新石器时代作品。

第三组青铜时代至早期铁器时代。

第四组库雷康时代，即公元6~10世纪。

第五组库雷康人之后一直到俄罗斯人到这里的时代，即公元10~17世纪。

希什金诺岩画地区存在着丰富的属于各个时代的考古遗存，有旧石器时代晚期的居址，原始人村落遗址和新石器时代及青铜时代墓葬、铁器时代的库雷康人村落遗址。这些分属于各个时代考古遗存的存在，为上面的岩画分期提供了可靠佐证。这些遗址和墓葬可以使人相信，在从旧石器时代到俄罗斯人到来之前的全部时代中，起码在1.5~1万年之中，人类曾多次涉足过希什金诺山崖及其邻近地区。他们或长或短在这里居住过，并以岩画的艺术形式在希什金诺石崖上留下

了自己的踪迹，而这一点就为分析岩画的风格和内容提供了佐证。

最为古老的旧石器时代岩画有三幅。第一幅是马形岩画，是用红色颜料绘画而成的，马形由单线条轮廓线构成，呈严整的侧影形，岩画尺寸非常大，长2.8米，宽1.5米。这幅马形岩画是用开朗奔放的手法绘成的，艺术家大胆而坚决地采用宽线条来表现动物的大型肢体的轮廓，但是他未能准确地判定所要表现的肢体各部分之间的关系，作品有许多坦率的孩童般天真的稚拙之处，显示了真正的古典风格和真正的艺术童年。许多旧石器时代居住地发掘结果表明，在旧石器时代那个遥远的岁月，野马是绵延数千公里的旧大陆干燥无森林地区的普通动物。据有人统计，1900~1903年在西伯利亚北部收集的骨骼总量中，野马骨骼占绝对多数：540块中占275块。[1]在遥远的旧石器时代以惊人的现实主义魄力刻画野马图形的原始人类，在其狩猎活动中，正是追逐的这类动物。

这幅马形岩画，是勒拿河畔冰川期末期生存过的马匹原型的再现，出自与冰川期末期和冰后期第四纪古生动物群同时代人之手。

第二幅也是野马岩画，这匹野马岩画也是用红色颜料绘画而成的，但尺寸要小得多。就其全部风格特征来看，与第一幅马形十分肖似，呈严整的侧影形，身躯笨重而庞大，腹部用外凸弧线画成，颈部粗而扬起，头小，嘴部由上下唇构成，尾巴完整。

第三幅是野牛形岩画，是在1947年发现的，是用红颜料画成的。它的风格和技术手法完全像前面描述过的那两个马形。这幅野牛岩画的发现既珍贵又重要，它证实野牛如同野马一样，都是西伯利亚旧石器时代所特有的动物。野牛残骸在西伯利亚最古老的旧石器时代居址马尔他和布列奇早有发现，这些地方不但发现有野牛的四肢骨骼，而且还发现有野牛的整个头骨。野牛与马、骞驴存在于辽阔的西伯利亚大地上，即使旧石器时代晚期猛犸动物群最重要的代表犀牛和猛犸消亡之后，也还继续存在。在北西伯利亚的永久冻土层中，直到遥远的北极海洋群岛上，到处都埋有无数野牛遗骸。

这幅野牛岩画，长1.12米，宽55厘米。躯干轮廓用红颜料宽线条绘成，牛腿轮廓内全用颜料涂实。牛的躯干笨重而庞大，近似长方形。背部线条成一直线，至头部附近陡然向下，勾画出痕迹。牛尾粗而直，成倾斜方向顺着躯干拖下，末端变粗，尾端有三根末梢，成宽阔的刷形，腹微鼓，腿短蹄大。整个牛形，给人一种肥大、笨重、剽悍之感，充满了不可遏制的内在力量和一往直前的态势。绘制牛形岩画的艺术家，能够用单一的普通线条描绘出被画对象中最重要、最本质的特征。

总之，无论是牛形岩画，还是马形岩画，外形都同样简单粗糙，然而却像上古

① M.B.巴甫洛娃：《对1900~1903年间俄国北极探险队收集的古生哺乳动物的描述》，Э.А.托尔男爵领导的北极探险队在1900~1903年间获得的科学成果：《北极生物学与古生物学分册》第7辑，《科学院院报·物理数学学部丛刊》第21卷，圣彼得堡，1966(3)。

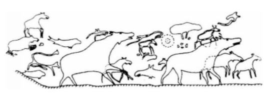
的旧石器时代动物画一样，具有深刻的写实性，它们都同样令人感到人类首批艺术家创作中所特有的那种特别新鲜的印象和充沛的生命力。有人说，希什金诺牛形岩画应是西班牙阿尔塔米拉牛形岩画在遥远北方的姐妹篇，马形岩画应是法兰克—砍塔布利亚(Franco—Comdabria)旧石器时代洞穴马形岩画的姐妹作。[1]这种说法是有道理的。



图334 俄国西伯利亚希什金诺动物岩画
1. 野马 2. 野牛图

希什金诺岩画是古代狩猎人和游牧人连续性的篇章，旧石器时代之后，经新石器时代、青铜时代、早期铁器时代、库雷康时代，一直到俄罗斯人来到这里的10~17世纪，一直有人在这里续刻。倘若将这里的岩画按照时代的先后次序排列起来，不啻是希什金诺地带从野蛮走向文明的历史画卷。

除上述各岩画点之外，西伯利亚地区还有许多岩画点，安加拉河石岛便是较重要的一处，那里的人面(面具)和驼鹿(图335)就很有魅力，由于篇幅所限，这里就不细谈了。


图335 俄国西伯利亚安加拉河石岛驼鹿岩画

属于戈尔诺·阿尔泰南部岩画传统的阿古特盆地的得朱瑞梅尔(Djuramal)岩画，内容有羊群、鹿和羊、牧羊、鹿群、猎鹿等，其中有早期的通体凿刻的岩画，也有晚期的线刻画。在众多岩画中，一幅猎鹿岩画十分精彩，这正是猎人梦寐以求的事(图336)。



图336 俄国阿古特盆地得朱瑞梅尔猎鹿岩画

① [苏联]A.Л.奥克拉德尼科夫：《希什金诺岩画——贝加尔湖沿岸地区古代文化遗存》，伊尔库茨克书籍出版社，1959年版

第四节　黑龙江左岸地区岩画

黑龙江沿岸原始林区岩画的分布范围很广，大约有50余万平方公里，即在外兴安岭与黑龙江谷地之间的广大地域。目前在这一范围内共发现51处岩画遗存，其中绝大多数岩画附近都有古代的祭祀遗址，正是这些古代祭地的遗存资料才是岩画断代的决定因素。

黑龙江沿岸地区(俄国境内)的古代岩画(旧石器时代至中世纪)，乃是我国东北古代民族的重要遗存。19世纪中期，俄国学者P.K.马克在黑龙江下游地区乌苏里江畔的舍列麦季耶沃村附近发现了第一批岩画。19世纪末至20世纪初，俄国人在黑龙江沿岸地区发现的岩画越来越多，如萨卡奇阿梁村附近的岩画、麦站附近的岩画、基亚河畔的岩画等等。

黑龙江沿岸(俄国境内)原始林区的彩绘岩画，发现的时间较晚。1986年A.И.马津在以前工作的基础上，将他的《阿穆尔河沿岸原始林区的岩画》一书公之于世，作者就岩画的分布、风格、选题、内容、断代和族属等问题作了颇为详细的论述。

1983年在距贝尔卡镇6公里的博尔贾河上游，发现了两处旧石器时代的岩画，裸露于岩面上。岩画位于一座花岗岩残山的北部。

第一处岩画位于残山东北。画面上所有图像都是用红色赭石绘成的，采取线条廓描或者填补轮廓的方法完成的。可分五组岩画，其中最古老的一组，共有11头北美野牛的画像，由于自然原因，其颜色由深红到浅黄不尽相同。野牛是分三个层次表现的，但这些图像是一个整体，而且似出于一人之手(图337)。

第二处岩画位于残山的西南壁，野牛图像亦是用深红色赭石以实线廓描的方法描成的。牛像属于侧面图像。



图337　俄国黑龙江左岸贝尔卡旧石器时代岩画

正如前苏联学者承认的那样，他们在判定旧石器时代岩画方面亦没有更多的经验。有把握断代的只是那些画面上绘有几种灭绝动物的岩画。他们认为旧石器时代人们的主要狩猎对象应当是当地的猛犸、北美野牛和犀牛，正是由于那些动物同狩猎巫术活动有关，这些动物才为当时的人们画在岩石上。

这里的另一处旧石器时代岩画是纽克扎岩画，它包括两处不同时期的画面。第一处是最古老的一组岩画，是用深红色赭石绘成的。这里表现的是一群正在觅食的动物，还有奇异的狩猎场面和各种兽形物，以及单人和成群人像。有两幅画分别画有一些小人形，站在一个圆圈旁。圆圈很像太阳，周围还有一些红色斑点。第三幅画的是跟在牲畜后面的一群人。第二处画面，是用颜色较浅的赭石，采用廓描方法完成的。画面情节复杂：有持弓围猎、太阳、兽像，有的动物图像还标画了食道和胃。该画址距今不少于1万年。

属于早期的还有中沙伊基诺岩画的部分图像，是用红色轮廓描画成或充填轮廓的方法绘成的。有两幅马像和一幅部分保留下来的动物像，还有跃起的山羊图像。

属于全新世早期的岩画遗存有布季哈画址，反映了人们狩猎的生动场面。

黑龙江沿岸(俄国境内)原始林区的新石器与早期金属器时代岩画，可以分为“原始林区岩画”和“草原岩画”两大类。原始林区岩画分布在黑龙江流域的整个原始林区，而草原岩画则分布在黑龙江流域的森林草原地区。

原始林区岩画。原中纽克扎镇附近岩画的第一组画和第二组画乃是原始林区新石器时代岩画的最早遗存。不过从彩色和手法上看，中纽克扎岩画又可分为四组。第一组画是一幅采用现实主义手法绘制的鹿像。第二组，不仅画有动物图像，还有太阳符号和各种兽形人像。从动物画像的风格上看，接近于更新世晚期和全新世早期的岩画，比如，动物的头部呈抛物线形，好像是连同躯干一笔画下来的。

原始林区新石器时代晚期的典型岩画是格特坎河畔的艺术遗存。这一时期在描绘动物时，其头部线条依然呈抛物线形，然而格特坎河岩画在表现动物时已明显地遵循一种新的传统：出现了画有楔形头部的动物像，这种像分辨不出动物的脖子。还有一些动物的头被画成椭圆形，脖子较细并高高扬起，躯干用一条横向粗线来表示，四条长腿与躯干相垂直。

格特坎河岩画中所有动物都是偶蹄类动物，并出现了一些新的图像：即里面画有“+”字的大圆圈，旁边再画上许多鹿角和盘成一圈的蛇。人的图像亦宽多了，而且形象不一。绘画方法，或实线构图，或廓描构图，或填廓构图。所有人物像，包括早期人像，都是正面或侧面像。岩画人物都有动作，或追逐动物，或手牵手在跳舞，或在举行巫术仪式。其中有许多形象不是人，而是神用自己的舞蹈和祷告为人们祈福。他们都长有三个指头，手臂伸向两侧，圆形脑袋为一些短线条所环绕，并标有生殖器。格特坎河岩画以及发现于岩画下祭地文化层的刮削器，都被断代



为公元前3千纪。

在新石器时代，黑龙江左岸的萨卡奇阿梁和乌苏里江东畔的舍列麦季耶沃村的岩画占有特殊的地位。

萨卡奇阿梁，是僻处于乌苏里大森林密密的林木中的古老的那乃人的村子，很久以来它就引起了各国学者的注意。早在19世纪末美国东方学家巴苏德·劳弗尔就曾到过这里，20世纪20年代日本学者鸟居龙藏也曾访问过该地，前苏联学者施伦堡也在其著作中有所记述。特别是1935年西伯利亚学者A.П.奥克拉德尼科夫等人也曾详细地考察过。

这里的岩画刻制于宽阔河岸的巨大玄武岩上。骤然看去，这里没有什么值得注目的地方，不过是些横陈在山野的天然石而已，可是靠近一看，这块沙滩上的巨石却非比寻常，它把古代艺术奇妙而又饶有兴味的空想世界展现在观众面前。岩石表面虽被河水磨光了，然而古代无名的雕刻家经年累月地刻在那玄武岩石块上的面具(图338)、蛇和怪兽却依旧存留着。有岩画的岩石块，竟达103块之多，其制作的技法、样式以及题材等都呈现了统一的文化现象。

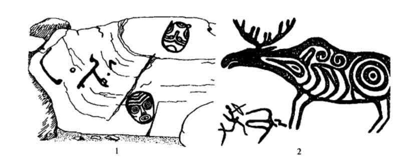


图 338　俄国黑龙江左岸萨卡奇阿梁岩画
1. 神格面具　2. 鹿



图 339　俄国乌苏里江畔舍列麦季耶沃太阳神面具

和萨卡奇阿梁具有相同内容、式样和技法的奇妙难解的画面，在黑龙江和乌苏里江沿岸的其他几个地点也有发现。如在乌苏里江流域的舍列麦季耶沃村附近的崖壁上(图339)，黑龙江下游的卡里诺夫卡村附近，以及现已毁坏了的绥芬河的麦德贝捷·希切基小洞窟都发现过。

岩画的内容，从根本上说是不变的、一样的。在这里，重要的是风格化了的表示人脸的题材，即面具。各个面具绝不彼此雷同，互相重复。比如有一面具形，有着典型的蒙古利亚型的斜而窄的眼睛；有的面孔类似于猿面；有的

面具是由接连不断的螺旋纹构成的。总括起来说,约可分做八个基本类型,即椭圆形、卵形、心形、梯形、方形、上椭圆下四方形、猴面形或骷髅形,以及没有轮廓只以孔穴表示眼睛和嘴的分割形。

第二种题材是动物形,常常是麋鹿、驼鹿和驯鹿的画面。在这种岩画上,麋鹿有着不寻常的形貌,它的身体上密填着旋涡纹和同心圆,富于华丽的黑龙江式图案的精神。

第三种题材是蛇和鸟。此外还有被抽象化了的人们所乘的小船图。如果谈到黑龙江沿岸岩画所隐藏着的意义,那恐怕要首先注意数量最多、题材最具特征的面具岩画。

从面具外形看,颇似人工模仿人脸的面具,但脸的本身也奇怪地变形了,变得极其图案化、抽象化,往往表现为伴随着幻想式附加物的花纹化形态。

脸部轮廓内的花纹,或许是实际在脸上施行纹面的表示。这种纹面,以不同的技法,作出五花八门的纹样。可见这种面孔完全是非现实的变形:额头、下巴变形,双眼被夸张,鼻子只用鼻孔表示。面具岩画与面具十分肖似,因此,可以把萨卡奇阿梁的人面形的面具岩画,看成是曾经实际存在过的面具的表现。

面具岩画是当时社会面具的反映这一事实,把我们引导到同面具有关的广阔的意识领域中去。面具广泛地流行于世界大多数民族之中,在过去及现今许多国家和民族,它是超出现世的全世界的神秘性的存在,即神灵的载体。它作为使人变为精灵的一种手段而被使用,成为需要有神灵在座的宗教仪式不可或缺的东西。

面具作为神灵载体而出现在地上的人世间,于是萨满教也就出现了,作为人和神媒介的萨满,由于穿上了萨满衣服而改变了自己的本质,化身为神灵。“萨满的冠”,有时用羽毛;有时用驯鹿或长颈鹿的角装饰,萨满的衣服明显地表现出人的骨骼。穿上礼服的萨满,就是所谓“活着的死人”,同时又是野兽或者是鸟。面具是萨满礼服不可缺少的要素。萨满脸上戴上面具就变成了神灵,成为彼岸世界的伙伴。

戴上面具的人以新的形态存在,即变成动物或神灵,成为超自然存在的这种想法,通过悠长的岁月进行了世界性的扩展。黑龙江流域的各种面具,反映了特定的具体社会,是以同面具相关联的观念之高度发展为特征的。

黑龙江各地的面具岩画产生的深刻原因,蕴含于作画时代的社会之中。由于当时生产力的低下,严酷的自然界统治着人类,风、雨、雷、电、冰雹,以及狼虫虎豹等自然现象或自然物时刻威胁着人类,由于人的软弱无能和认识水平的低下,便把这些自然物和自然现象拟人化,造出了各种各样的自然物的化身——形形色色的神灵。他们生活在一个由各种超凡神灵主宰的世界里,那些超人或尚未发展成人的生灵,那些具有巨大魔力的神灵鬼怪,那些像电流一样隐藏在事物之中的好运气和坏运气,都是构成这个原始世界的主要现实。那些千变万化的岩画面



具，就是当时人用来变成超自然神灵的工具，人们通过把自己变成被崇拜的对象神灵，并去进行崇拜，去影响或感化自然界，使之顺着人的意志行事，以达到控制自然的目的。因此可以说，见于黑龙江等地的面具岩画是远古先民自然偶像崇拜的产物，它反映了人与自然的深刻矛盾，而这种矛盾的解决，是通过人变成神灵，再加以崇拜去化解的。面具是超自然神灵的图像，又是人化作神灵手段的产物。

新石器时代晚期，黑龙江沿岸的岩画艺术产生了一种新的倾向，即产生了新的风格和主题，而且这种倾向一直延续到纪元前后。从那时起，在原始林区岩画中，一直有两种风格共存，在公元前2千纪时，两种风格已经明显确立，前苏联学者称之为养鹿岩画和狩猎岩画。从地域上看，养鹿岩画分布在奥廖克马河中游和黑龙江左侧支流沿岸，而狩猎岩画则分布在石勒喀河流域和额尔古纳河左侧支流的上游地区。

养鹿岩画在绘画动物和人物方面保留着新石器时代的传统，但内容方面出现了养鹿场面。在养鹿岩画当中，最令人感兴趣的是发现于奥廖克马河左岸乌库鲁姆河口稍下的用鲜红色赭石绘制的岩画。该岩画绘有人物、载人船只、太阳符号、兽类、骑兽者和牵兽人等。不仅反映了养鹿业的产生，而且反映了巫术的存在与发展。几乎所有的人物像和人形神像都是侧身的，特别是骑在动物上面的人，整个头部、颈部和躯干是用一条实线表现的，手臂伸向前方，宛如握着缰绳。人物像和船中的人形图像的躯干都很弯曲，给人的印象是在坐着或者跳舞。奥廖克马岩画中的动物画，画得相当逼真，一看便是鹿。然而尽管画的是人牵鹿或人骑鹿，但所有的鹿都处于静止状态。①

在大鄂嫩江畔的岩画上，主要画的是人物图像和人形图像，其中有一幅人形图像在风格上很像奥廖克马岩画上那些呈坐姿或舞姿的人形图像。两地岩画的某些人物图像在画法上亦很相似，据此，前苏联学者将这两处岩画判定为同一时期的艺术遗存。

上述岩画，不由使我们忆起中纽克扎岩画的第四组画。这组画上有动物和人的图像，还有太阳符号，这组画面反映了养鹿者的日常生活。前苏联学者将其断代为公元前2千纪末至千纪初。

新石器时代狩猎风格的岩画，可举乌斯季佐隆岩画第七处驼鹿岩画为例，其中两头驼鹿是用粉红色赭石以粗线条轮廓描画而成的，第三头驼鹿是用深红色赭石采用填轮廓办法绘制而成的。这幅画被断定为早期金属时代的依据，是驼鹿之上的人形神像和岩画附近祭地下层的出土器物。拟人图像和头上长角而无双手的人形图像是狩猎岩画进一步发展的典型特征。属于这方面的有巴拉翁丘卢泰岩画上的一组画等。

巴拉翁丘卢泰岩画上的那些头上长角的人形图像和无手臂的人形图像都伴

① 张碧波：《中国古代北方民族文化史专题文化卷》，黑龙江人民出版社，1995年版。

有大量的无次序和有次序的圆形斑点、纵向粗线条，用传统手法绘制的一般人形图像、手臂向上或向前的正在奔跑着的侧身人形图像、"×"形图案、正在走动和飞翔的鸟形、兽形人像、兽形图像、头上长角的蛇形图像、示意性的动物图像、逼真的动物图像等(图340)。



图 340　俄国黑龙江左岸巴拉翁丘卢泰斑点、动物、人物岩画

能为上述岩画断代的最重要细部乃是人形图像头上的犄角。这一成分流行甚广，比如乌拉尔地区、托米河畔、安加拉河畔、勒拿河畔和后贝加尔地区的岩画上均可见到。

黑龙江沿岸原始林区的新石器时代与早期金属器时代的原始林区岩画已如上述，下面对这一时期的草原岩画略作介绍。

到目前为止，在黑龙江原始森林草原地区共发现15处具有草原风格的画址。其中，已有10处岩画祭地被发掘。这些岩画的特点是：人形图像排成长串，并画有篱棚、斑点和由圆形斑点组成的行列 (图341)。草原岩画的年代同样是通过祭地遗物和岩画的风格来断定的。



图 341　俄国黑龙江左岸乌鲁伦圭 1 号圆形斑点、结臂人形和蛇岩画

乌鲁伦圭1号岩画是草原岩画中的最早遗存。岩画绘有篱棚和采用填廓法绘成的人形图像、鸟形、蛇形、动物形、成行的圆形斑点、单个的人形图像和成串的人形图像。该岩画最有趣的情节是那些人形图像：从其手臂开始续画了一条很长的粗线，人像的周围画了许多圆形斑点。另外，还绘有一个好像只用两笔画成的动物图像，一笔画出了头、颈、躯干和后腿，另一笔垂直画出了前腿。①

乌鲁伦圭1号岩画的祭地含有三个文化层：第一层出土一件砍伐器和一些绳

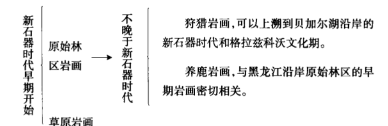
① 张碧波：《中国古代北方民族文化史专题文化卷》，黑龙江人民出版社，1995年版。

纹陶片，这些遗物均被断代为不晚于公元前1千纪中期；第二层出土的有饰有布纹的陶器，这种陶器是公元前4千纪中期至公元前2千纪中期黑龙江上游的代表性器物；第三层出土的是一件石砍伐器、一件双台面棱柱形石核和一件双台面石核的坯料，这些器物及其样式和加工传统非常接近于断代为公元前6至5千纪的诺沃彼得罗夫卡2号遗存。乌鲁伦圭1号岩画的年限亦正相当于这一时期。

从祭祀地出土资料看，佐隆3号岩画、小乌利斯泰岩画和诺尔图伊2号岩画属于草原岩画艺术发展的第二阶段。在佐隆3号岩画上，画有构成不规则图形和长方形的图形斑点群、动物图像、单个奔跑和一个跟一个跑的人形图像、排成长串的人形图像、鸟形图像和一些粗线条等。跟乌鲁伦圭岩画所不同的是，在佐隆3号岩画上，出现了一种新画法：人形图像有双臂前伸呈叉形的，有手持盾牌的，亦有手持弓箭的。动物岩画依然很古朴，只是个别动物图像的头部被画成椭圆形。

在黑龙江岩画遗存中，如把人形图像连成长串，把人的手臂用粗线条画得很长等表现方法，均属草原岩画的特点；而绘画正在奔跑的兽首人形图像，则是狩猎岩画的特点；只有用粗线条勾画兽像才是两种岩画的共同特点。

总起来说，通过对新石器时代和早期金属器时代黑龙江沿岸原始林区岩画之研究，前苏联学者得到了如下的共识：从绘画风格和选题上看，这些岩画从新石器时代早期开始即明显地分化成两类：原始林区岩画和草原岩画。不晚于新石器时代末，一种全新的风格和主题渗入了原始林区岩画。从这时起，原始林区岩画又分化成“狩猎”岩画和“养鹿”岩画。而养鹿岩画同黑龙江沿岸原始林区的早期岩画有着密切的联系，而草原岩画与狩猎岩画，尽管它们分布得很广，但却没有这种联系。就其根源而言，狩猎岩画可以上溯到贝加尔湖沿岸地区的新石器时代和格拉兹科沃文化时期，而草原岩画的起源问题至今在学术界依然是个不解之谜。[①]兹将上述结论表解如下：



黑龙江左岸地区早期铁器时代至中世纪岩画。这里所说的早期铁器时代至中世纪时代的岩画，系指公元前1千纪后半期至中世纪晚期的岩画遗存。在此期间，黑龙江沿岸原始林区的岩画艺术发生了根本性的转变：带有草原风格和狩猎

① A.П.奥克拉德尼科夫、И.И.基里洛夫：《东南后贝加尔地区》，诺沃西比尔斯克，1980；A.И.马津：《阿穆尔河沿岸原始林区的岩画》，诺沃西比尔斯克，1986。

风格的那些岩画全部消失,代之而兴的全然是新的风格。其主要特征是:出现了神话场面和张着嘴的短腿蛇形图像。这种岩画的分布地域是石勒喀河下游和库马拉以上的黑龙江上游地区。前苏联学者将岩画出现的新情况,约定称之为有神话风格的岩画。

这一时期,养鹿岩画依然存在。其分布地域亦有所扩大:东面扩展到阿尔哈拉河流域,西面和西南面包括了石勒喀河流域的原始林区和额尔古纳河左侧支流的上游地区。

最早具有神话内容的岩画分布于卡拉河沿岸。这里的岩画绘有成行的圆形斑点、纵向的粗线条、动物头像、飞鸟图像、无手臂人形图像、正在奔跑的人形图像(手臂前伸,并画有生殖器)和长着兽头的人形图像。下面的场合颇令人感兴趣:一个神奇的蛇形物耷拉着尾巴,伏于三个人的头上。第一个人没有手臂,两腿叉开;第二个人的手脚都向前伸;第三个人手向前伸,两腿叉着。通过岩画祭地遗存与西伯利亚及远东同类遗存的对比分析,岩画学者判定,卡拉河畔岩画年代的下限不晚于公元前1千纪中期。

在阿尔比岩画中,神话风格得到了最充分的体现。画面上的主要图像是人形神像、兽形神像和蛇形神像,而真正的人像和兽像在画面中却处于次要角色。每组画都是两个或者三个图像,很少有更多的图像。这些画主要反映蛇形神物彼此之间的搏斗场面、陷入网中的蛇形物和兽形物以及向网奔去的人物等等。另外,岩画上还画有站在蛇形神物上的兽形神物以及准备吞下圆球的兽形神物。一个兽形神物站立在群龙和一条小船之间。龙像都张着嘴,小船上还坐着人。

阿尔比岩画的特点是:动物图像、蛇形图像、人形图像和兽形图像都张着大嘴;许多人形图像和兽形人像都没有画手臂。

在阿尔比岩画下面遗有一处祭地。祭地上发现了两块石片,其上亦绘有岩画:一片上画有站成一排的小人,另一片画的不知是什么图像。两块石片为驼鹿的一些管状遗骨所围绕,其上还遗有串珠、铁箭头。同这些遗物一道,还发现了一枚王莽时代(公元14年)的钱币。根据这枚古钱币,把阿尔比岩画断代为公元前后。

属于早期铁器时代养鹿风格的岩画,分布在阿尔哈拉河、通古尔恰河、通古尔切坎河和戈列雷伊河畔。

阿尔哈拉岩画,不仅绘有日常生活场面,而且绘有神话场面。内中包括人形图像、兽形图像、鸟类图像、动物图像、几何图形、曲折的粗实线条、交织在一起的线条和圆形斑点等。从岩画选题上看,此处岩画保留了早期养鹿岩画和狩猎岩画的许多成分,然而绘画风格的变化也是显而易见的,比如某些人形图像的颈上出现了圆头、方头或兽头,某些动物图像出现了楔形头,或以两条粗线表示头部。

表现日常生活的岩画,绘有乘鹿的人像,人一般都骑在鹿的肩部。此外,岩画上还绘有生产活动的场面:如一手拿鱼、一手提兽的立姿人像,携带重物的人像和正在开弓放箭的人像。



表现神话和虚幻情节的岩画有多种，比如多种嘴脸的神物图像和许多用交织在一起的实线廓描而成的神物图像等。

动物图像画得相当公式化，但也出现了新的画法：即不把轮廓画全，也就是说在躯干上或者头部留下一处空白，动物一般呈静态。

据前苏联学者判断，绘有这类图像的阿尔哈拉岩画，其历史年代可以上溯到早期铁器时代。特别是那些兽形人像和生殖器画得过大的人形图像以及绘有楔形头的动物形，更加接近于青铜时代的岩画。

乌斯季佐隆11号岩画，画面上绘有长着尾巴、手持盾牌或弓箭的人形图，有两臂张开、手持盾牌和弓箭的人形图像，有手臂伸向前方、呈立姿或坐姿的人形画像，里面带十字的圆圈等。见于这里祭地的陶器在外形上接近滨海边区的靺鞨陶器。这种陶器的历史年代，前苏联学者判定在公元1千纪中期。因此此处的岩画当属这个时期。

在通古尔恰河、通古尔切坎河和戈列雷伊河岩画中，除了神话情节之外，还绘有养鹿内容，比如有赶鹿或骑鹿的场面。这些岩画依然保留着以往岩画中，头部呈楔形的兽像等等，但也出现了新特点，即用直线条表现动物和无手臂的人形图像等。依据风格特点，上述画址均被认定为早期铁器时代作品。

黑龙江沿岸地区具有养鹿风格的中世纪岩画中，有结雅河右侧支流奥涅尼河上游岩画和中纽克扎岩画的第三组画面。奥涅尼河岩画在人形、动物形图像方面依然保留着早期的风格特点，但也出现了一些新的形象，即人形神物图像或者人形神灵图像，还绘有人们行巫祭神，求其保佑兽类兴旺、狩猎丰收等场面。人形神像一般画在人和兽的图像中间，人的手臂伸向神灵。在一处画面中央，绘有一位正在手舞足蹈的神灵，每手三个指头，头上好似戴着光芒四射的王冠。在神灵一侧，还有另一人形神像，其手也只有三个指头，在神灵另一侧，绘有一个人物，似在向神灵祈祷。在岩画祭地的文化层，发现一枚宋钱元丰通宝，据此将奥涅尼河岩画及其祭地断代为公元11世纪。

中纽克扎岩画的第三组画，在表现人物和动物方面同奥涅尼河岩画相近，但这里已没有人形神像，代之出现了手持神鼓和鼓鞭的萨满图像、类似大熊星座和小熊星座的群星图像、月亮和太阳的人形符号等等，更引人注目的是携带火枪的人物图像。从持枪人判断，岩画的年代当在17~18世纪。

纵观黑龙江左岸原始林区，公元1~2千纪的岩画遗存，岩画学家得出了如下结论：公元前后，这里的岩画艺术发生了根本的变化，具有草原风格和狩猎风格的岩画已经彻底消失，具有养鹿内容的岩画则一直流传到20世纪。在绘制动物图像和人形图像方面依然保留着古代的风格特点，在用粗线条绘制动物图像、无臂人形图像和头上长角的人形图像时亦同样保持着狩猎岩画的风格。在这个时期，同养鹿岩画平行，又产生了一种新风格的岩画——其特点是反映含有蛇形图像的神话内容，但这种岩画很快就消失了。

黑龙江左岸岩画，从旧石器时代起，一直延续到中世纪晚期。旧石器时代晚期到新石器时代早期，内容和风格比较单一。旧石器时代晚期岩画，描绘的是更新世的动物：犀牛、北美野牛和马等。新石器时代早期，岩画上出现了驼鹿和野鹿的图像，是人们狩猎的主要对象，岩画上出现了人物图像，反映了当时人们的狩猎方法。岩画上出现了鸟、兽、人图像。

从新石器时代早期开始，在黑龙江左岸原始林区，出现了前文所说的草原风格、狩猎风格、原始林区风格、养鹿风格和神话风格等几种内容与风格完全不同的岩画。

草原风格岩画的特点是绘有连成串的人形图像、成行的圆形斑点和围栅。这种风格产生于新石器时代早期，并一直延续到纪元前后，同后贝加尔和蒙古中间草原地区同期岩画的风格颇为相近。

狩猎风格岩画的特点是，绘有头上长角的和没有手臂的人形图像。它出现于新石器时代末期并一直延续到纪元前后。从内容上说，这种风格的岩画接近于贝加尔湖沿岸的同期岩画。神话风格的岩画，其特征是绘有神话情节和张牙舞爪的蛇形图像。这种岩画被断代为公元前后，就目前而言，是本地区所独有的，是地域性很强的一种岩画作品。

原始林区风格岩画，发展了本地区以往的岩画风格，但从内容上看，则各不相同。这些新石器时代晚期岩画的特征是，动物图像的头部呈楔形，而人形图像则接近于草原风格。这个时期，在该地区很可能迁来了外来的古代居民，正是他们将狩猎风格的岩画传给了后人。在公元前2千纪末，原始林区风格岩画出现了驯化野鹿的内容和众人划船的场面。公元前后，随着草原风格和狩猎风格岩画的消失，在原始林区风格的岩画中，出现了头上长角和无手臂的人形图像。前者未能广泛流行，后者则一直流传下来。

黑龙江原始林区岩画，旧石器时代晚期和新石器时代早期的岩画，后来为那些具有原始林区风格和养鹿风格的岩画所承袭。这些才真正是黑龙江沿岸原始林区的岩画艺术，而且在其发展过程中又吸收了草原岩画、狩猎岩画和神话岩画的风格。[①]

通过古代岩画内容同现今该区居民鄂温克人和鄂伦春人物质文化与精神文化特点的对比，我们有理由得出如下的结论：即遗有这些岩画的古代居民当为现今通古斯满语民族的远祖与先世。

① 张碧波：《中国古代北方民族文化史专题文化卷》，黑龙江人民出版社，1995年版；А.И.马津：《阿穆尔河沿岸原始林区的岩画》，诺沃西比尔斯克，1986；　А.П.奥克拉德尼科夫、А.И.马津：《奥列克马河畔和阿穆尔河上游的岩画》，诺沃西比尔斯克，1997。



第五节 穆古尔·苏古尔岩画

穆古尔·苏古尔位于图瓦与蒙古接壤的叶尼塞河上游地区萨彦岭深谷之中，这里是远古时代游牧人的圣地。岩刻制作于叶尼塞河畔露出地面的岩层和巨石上，作品采用凿和刻两种技法制成。每当夏日河水泛滥时，这里的岩刻就会被浩瀚的河水所淹没，河水消退时，画面又会奇迹般地再次显露它的风采。

穆古尔·苏古尔圣地的岩刻内容，有面具、小圆穴、畜圈以及其他图形，而以蕴含深刻文化内涵的面具为主题，共有面具约250个左右（图342），其他图形似乎是围绕着面具而刻制的。各种千奇百怪、奇诡神秘的面具，正面面向着观众，具有明显的人面特征，活像人的一张脸。有的面具头顶有牛角或羊角，有的长着头发，它是象征祖先的灵魂，还是萨满的面孔，抑或象征各种自然神？还是兼而有之？虽无法确证，但它们赋有神格是不言而喻的。人们在举行祭圣仪式时，常常要在那里的岩画上面凿刻下一些新的岩画。祭圣时，人们要在石崖旁进行祈祷，戴上面具跳起宗教舞蹈。由此可以设想，穆古尔·苏古尔祭圣地青铜器时代岩画的创作当与接收男性青年加入男子联盟或秘密联盟的仪式有关。这一祭圣地的某些岩石上有一些神秘仪式参加者的“祖像”——长小胡子的男子和不长小胡子的青年。前者帽饰复杂；后者面具式样较小，帽饰简单。[①]这些有魔力的面具，一直被认为是神物。在佛教流传到中亚地区的过程中，古代当地诸神、祖先诸神等等，先被佛教传布者视作敌对力量，凶神恶煞；此后，北传佛教——喇嘛教才使当地的在佛教未传之前而存在的崇拜得到改变，成为佛教的神，升入诸神——“多克希特”神的行列。从此，穆古尔·苏古尔圣地的岩刻就又恢复了昔日的荣光。这在穆古尔·苏古尔面具岩画与喇嘛教跳神面具的源流关系中可以得到启迪。



图342 俄国萨彦岭穆古尔·苏古尔面具岩画

穆古尔·苏古尔祭圣地的手掌形岩画旁，有一幅牛形岩画。除喇嘛们跳舞时头戴的“多克希特”面具与穆古尔·苏古尔青铜时代岩画中的面具图形有明

① [苏联]M.A.戴甫列特：《关于喇嘛教跳神面具的起源》；陈弘法译：《苏联考古学》，281~285页，1979(4)。

显相似之外，他们在牛角帽饰和威严的面部表情上都是相仿的，跳神中的主要角色——“多克希特”乔吉尔也长有牛犄角。

见于穆古尔·苏古尔圣地的畜圈岩刻，在圈中有许多圆点，代表着饲养的牲畜。

穆古尔·苏古尔圣地岩刻，是距今约3500年前的青铜时代的作品，它像一个特有的聚光点，把当年的祭祀仪式呈现在今人的面前，而且在今日喇嘛教舞蹈艺术中，仍可看到它遗留下的影子。



图 343　俄国叶尼塞河畔突厥骑士岩画

叶尼塞河岩画，除穆古尔·苏古尔面具岩画外，还有许多岩画地点，最使人感到兴趣的是突厥岩画，有的画面上有题刻的突厥文，还有许多头戴毡帽、身穿战袍的骑马武士，腰佩宝剑，手持长杆武器，活现了当年披坚执锐的突厥武士的形象(图343)。

第六节　戈尔诺·阿尔泰岩画

俄国阿尔泰山区，以岩画的密集而著称于世。比如阿尔泰卡尔巴克—塔沙的牵牛岩画(图344)和驼队岩画(图387)都是很精美的。其中山地阿尔泰，即戈尔诺·阿尔泰岩画更有代表性，其分布范围广、题材内容丰富多样，表现了当时人们的生产和生活情景。

图 344　俄国阿尔泰卡尔巴克—塔沙牵牛岩画

近来，俄国科学院考古与民族学研究所的考古学家在戈尔诺·阿尔泰(Gornyi Altai)西南地区的古科(UKOK)高原开展了五年广泛的考古研究工作。古科高原考察的主要项目之一就是岩画研究，目前已调查了三十多处岩画。

古科高原最古老的岩画，位于靠近蒙古边境卡尔贡塔(Kalguta)河边(矿区)，在一座山峰的水平台地上，刻有大型动物图像：马、公牛、鹿。岩画的技法、风格、构图、保存状况表现出明显的一致性。在岩面上，以轮廓线表现图像。这些岩画与欧亚大陆已发现的最古老的岩画相近，其时代可能早到石器时代，甚至旧石器时代晚期。





图345　俄国阿尔泰驼队岩画

古科高原阿克·阿拉克哈(Ak—Alakha)河右岸冰积岩上的岩画(Moraine;Mazdy—Bulak二画址)的年代为青铜时代。这里的岩画以多含几何形动物图像而闻名。中亚其他地区也有该风格的岩画。

青铜—早期铁器时代过渡时期，鹿常被雕成“鹿石”的风格。这类岩画较容易从其他类型的欧亚岩画中区分出来。其分布最南地点的戈尔诺·阿尔塔(Gornyi Altai)地区，由此而南、而西。此类似乎十分罕见，它们被看作公元前1千纪初期中亚草原游牧部落入侵的证据。

古科岩画大部分属于早期铁器时代。别尔且克(Bertek)的岩画属早期铁器时代艺术，可与阿尔因—玛依—依密儿(Arian—Mai—Emir)动物艺术风格相比。早期斯基泰人的典型图画常含有腿部弯曲的鹿、山羊或骆驼。该遗址也有人形图像岩画，说明该遗址可能是萨彦岭—阿尔泰(Sayany—Altai)艺术传统与哈萨克、中亚艺术传统相融合的一个证据。

阿克—阿拉克哈河边的许多岩画很可能与帕祖儿依克(Pazyryk)文化类型有关。原山羊图像很流行。

大量岩画集中在现今冬季牧场地区。卡尔贡塔矿区的岩画具有源于匈奴—萨尔马泰的风格，与蒙古及西部(萨尔马泰文化)岩画相似，这些很可能是匈奴人西迁中留下的。

古科高原上最晚的岩画与现代民族志材料有关。当地人现在仍然在创作着，或在牧场，或在祭祀地，十多处以动物图像出名的地点已被发现，岩画考察者甚至能够见到那些艺术家本人。①

戈尔诺·阿尔泰岩画最有代表性的画址是和蒙古北部接壤的加兰加什河畔岩画，这里自古以来是中亚文化、前东文化和南西伯利亚文化交汇的地方。凿刻岩画的石头所在的河谷长18公里，宽1.5公里多。这处画址规模宏大，约有上千幅岩画。岩画刻在加兰加什河左岸顽石上，凿刻岩画的顽石多半是圆的，大小不等，单独平躺着。顽石构成的山坡上，每块顽石上都有岩画，在河谷尽头瀑布附近的石头上岩画更多。瀑布附近的岩石最为古老，可看做是“圣堂祭坛”的所在地，其中可以看到牛形和山羊形画面。在那里，最为古老的岩画是山洞里的岩画综合体，里面保存着旧石器时代的麋鹿岩画和青铜器时代的岩画。

① Cheremisin d,molodin v:《UKOK高原岩石艺术的年代问题》,1995年4月巴黎中亚岩画会议上的论文。

加兰加什岩画的题材多样而富有趣味，常见的是鹿、山羊和骆驼的单独画面，但也有多图形画面。公牛画面中，有牛的行进场面，前面有一人作先导。牛的艺术形象，随着时间的推移而起了变化，早期那种写实画法变成几何画法，躯干轮廓成了长方形，环状角成了类似羽饰的圆斑。

鹿形岩画，较早者身体轻盈，背部平直，腿部高而直，枝状角成马掌形，上面缀满直直的突起。后来代之而起的鹿形则体态优美，腿弯曲在腹部下面，颜面窄且长，其轮廓很像张开的鸟喙，使人想起蒙古北部和外贝加尔地区那些著名鹿石上的类似画面。长满涡形枝杈的角十分庞大，平平地拖在背上。这类图形旁边一般凿刻有车辆岩画。兹将早晚两种鹿形对比如下(图346)。

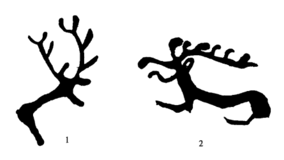


图 346　俄国戈尔诺一阿尔泰加兰加什河早晚两种鹿形岩画
1. 早期鹿形　2. 晚期鹿形

众所周知，那种晚期的鹿形的时代约为青铜时代向铁器时代的过渡时期，那么早期的鹿形岩画，则可早到青铜时代中期。

类人形岩画，也有早晚之别，打猎或放牧场面中的人形属于早期画组，而见于几何画法牛群中的人形则较晚。有一幅猎鹿图，猎手张弓欲射，一只猎狗追逐着鹿迎着猎人跑来。猎人身躯细高，腿向前倾，表现出了猎人的紧张状态。另外，有一幅四骑士岩画，当属于最早期岩画的行列，骑士或手中握弓，或手拿套马杆，四人面对面。

"围墙"(或可视为畜圈)岩画。在这里数量很多，但很有特点，它总是与一条条不均匀的直线、山羊图形和十字图形画在一起。围墙成长方形，内画一些不太长的直线线段，中央有一圆斑。平行线段与十字图形凿在一起的情况在色楞格河畔和内蒙古乌兰察布岩画中也发现过。关于这类岩画的含义，色楞格河岩画的考察者A.П.奥克拉德尼科夫做过如下的破译："这是一种祭祀艺术，其基础是一些凝滞的宗教仪式图形和假约式的象征性符号。有时透过这类图形和符号勉强可以看出一些与其基本原意相反的现实生活的影子。"又说："围墙岩画是色楞格河岩画中最富有特色的成分。围墙分做圆形和方形两种，这可使人联想到，青铜时代和铁器时代的坟墓在这类岩画分布的地区，也呈这种方形式样……坟墓作为一种祭祀遗址，与阴间生活的观念和宇宙结构的观点经常联系在一起，既然如此，宇宙观以及中亚和西伯利亚草原部落自古以来广泛流传的祭天祭地仪式在坟墓设计方面得到反映，就是毋庸置疑的了。在理想围墙的含义方面，那些斜的正的十字图形很有重要价值……我们知道，十字和圆形围墙一样，与天和太阳的观念



有关，具有护身符、驱除邪恶势力的手段这类含义。"①其中魔法围墙岩画是从畜圈岩画发展而来的，或是对畜圈抽象的结果，大概与祈祷牲畜的增殖有关。这类岩画折射地反映了古代游牧人的社会生活及其宗教思想。

野兽争斗岩画。这种题材在阿尔泰帕兹勒克遗存时代亦即公元前7世纪至公元前5世纪期间得到了突出的反映。两兽相斗，肉食动物对草食动物的撕咬，是所谓野兽风格的基本内容。有一幅岩画是一只猛兽在追赶一只奔鹿。另一场面，是一只张着大嘴的猛兽与一只沉静的动物对峙着。

划刻的车辆岩画，似为投影画法，牲畜背靠辐条，两个圆车轮，人作平躺的样子。

以上所述，是加兰加什河畔的敲凿岩画。另外，在瀑布旁玄武岩露头崖面上还发现一批擦刻岩画，这些岩画是用尖利的铁器在岩晒表层上划刻而成的。一束束线条构成了形形色色的图像。有一幅骑士岩画，是古代阿尔泰人遗留下的精彩之作，造型准确，细细的线条，给人以轻盈之感，散发着一种浓郁的乡土之味。有鞍有鞯(障泥)，骑马人手执马缰，十分有趣。



图 347　俄国戈尔诺—阿尔泰加兰加什河动物岩画

岩画的技法和风格。加兰加什岩画的制作技术，最常见的是用金属工具的利刃敲透岩晒表面而成画。早期岩画是以细碎且很深的敲击点组成的；晚期岩画则敲击点很稀疏。远古岩画制作比较细致，点上落点，岩画表面平滑。这种制作方式，有人称做"阴影"式。②第二种方式是轮廓式，图形侧影用宽线条凿成。有时在"阴影"式制成的整个图形中，部分部位(如角、腿)是用这种轮廓式凿成的。第三种方式是划刻式，用细线条制成，突厥时代的岩画中就有用这种方式制成的。

加兰加什岩画都是写实主义风格的作品，这种写实风格又可分作宏伟写实风格和装饰写实风格。宏伟写实风格，即"阴影式"作品，艺术家利用色调斑的大容量条件作为艺术表达力手段。轮廓式和划刻式的岩画，艺术家很好地掌握了线条的用法，并已理解了线条美和雕塑美的作用。

从岩画构图看来，采用了大胆舍弃，突出主题。如众多动物构成的画面，有一

① А.П. 奥克拉德尼科夫、А.Л. 扎波罗日科斯卡娅:《外贝加尔地区岩画》第2卷，莫斯科–列宁格勒，1970。

② А.Н.伯恩什坦:《萨伊马雷—塔什岩画》,《苏联民族学》,1952(2); Ю.Н.戈林杜兴:《从萨伊马雷—塔什岩画看分类问题和古代农民的精神世界》,《原始艺术》,新西伯利亚城,1971。

个图形较大，而其余图形则较小，较大图形往往是这幅画中所要表现的主题。再如，一幅狩猎图，主要位置常由猎人和他正猎取的那只动物所占据。

加兰加什岩画，根据其题材和风格，约可分做三个时期：其一，塞种人之前岩画。属于这个时期的，是用“阴影”式制作的牛的行进场面，其年代可定在公元前2世纪至公元前1世纪。车辆岩画也属于这个时期，约为公元前2世纪中叶和公元前1世纪初的作品。

其二，塞种人岩画。岩画的基本题材是山羊和马，猛兽折磨草食动物的题材也出现了。猛兽和动物题材开帕兹勒克斯基泰—萨尔马特野兽风格之先河。

其三，突厥人岩画。岩画是划刻而成的。其中人形岩画占优势。年代可定在公元6至8世纪。这是与突厥时代墓葬出土物进行比较后确定下来的。突厥人墓葬出土的服饰、马具和武器多半为装饰风格，其起源为野兽原型。

总起来说，加兰加什岩画是铜器时代中期和铁器时代早期(塞种人之前时期和塞种人时期)形成的一处规模巨大的祭祀地，狩猎魔法的宗教仪式在这里石块中举行。加兰加什岩画的题材与阿尔泰山地中的古代牧民和猎人的生活，与他们的世界观和愿望密切相关。当时已经形成的世界观、宇宙观和对善恶的信仰，都在加兰加什岩画中得到了反映。①

①《原始艺术》，新西伯利亚城，1976；内蒙古文物工作队：《文物考古参考资料》，1983(4)。



第十章　中亚岩画

中亚岩画是很有名的，在哈萨克斯坦、吉尔吉斯斯坦、塔吉克斯坦和乌兹别克斯坦，都有丰富的岩画分布着，是构成色彩斑斓的中亚文化的重要组成部分。

第一节　哈萨克斯坦岩画

哈萨克斯坦，从里海展延到中国，地域辽阔。它的地形变化很大，靠近里海是低于海平面的平原，东南却是高达4000米以上的山岭，但大部分是沙漠和草原。

游牧民族艺术中的绘画传统在新石器时代业已形成。在多为沙漠覆盖的哈萨克斯坦的南部、东部的山区、山前地带和草原上，有规模达数公里的"岩石画廊"。

南哈萨克阿克托贝的动物岩画，是在1957~1959年发现的，据说一部分属于公元前6世纪至公元前5世纪；一部分属于公元1~3世纪；也有一些岩画时代较晚。在此以前不久，马里科夫斯基即曾于楚拉克山区发现类似岩画。这些岩画就在固尔扎巴什小山(与楚河—伊犁河山脉平行的小山)，大都是动物画(图348)，包括一种罕见的双头山羊和狗，甚至还有象。

1957年在塔姆加里山口(楚河—伊犁河山脉的西南部)也发现岩画，约有1000幅，据说属于公元前7世纪至公元前5世纪塞克时期，不过也有时代较晚(公元6~8世纪突厥时期)的岩画。

1959年在巴尔喀什湖以北特西克塔斯和哈喇汪古尔山区(哈萨克南部)发现的岩画，画的是独特的野牛。这种野牛曾于新石器时代扎巴什动物岩画(甚至更早)栖息于此地区。南哈萨克的奇尔奇克河谷，尤其是博斯腾地，各种动物型岩画也相当之多，据说属于公元前第一千纪塞克时期。额尔齐斯河附近小山中发现的

动物形岩画，大都属于公元前6世纪至公元前1世纪，但是据说也有一些岩画时代可能较晚。①

1983年至1990年，在维克多·诺沃兹俄诺夫(Viktor Novozhenov)领导下，哈萨克斯坦科学院阿拉木图考古研究所在撒拉阿卡(Sary—Arka)发现二十多个岩画点。这些岩画与南西伯利亚、塔姆哥利(Tamgaly)、卡瑞陶(Karatau)、伊斯科勒姆斯(Eshkeolmes)、撒基姆利——塔什(Sajmaly–Tash)等地的岩画都是一脉相承的。②





图 348　哈萨克斯坦固尔扎巴什动物岩画

1982年哈萨克斯坦科学院考察队在哈萨克斯坦东南一座不高的荒漠山——“蛇山”，发现了500多幅几千年前的摩崖岩画，画面刻在页岩之上。画面的主题内容是祭神的场面。有一幅画画的是一条巨大的蛇，环绕着整个世界。还有一幅，描绘了12名弓箭手同狮身鹰头怪兽搏斗的情景。

1981年在哈萨克斯坦的准噶尔阿拉套山系的山隘中发现了从旧石器时代晚期到突厥时期的几千幅石刻画。这些石刻画包括一些用尖利石器刻出的、生活在最后一次冰期的原始牛和披毛犀的形象。石刻画制作的时期延续1万年以上，包括旧石器时代晚期、新石器时代、萨基人时期、突厥时期，甚至还发现了阿拉伯铭刻和哈萨克部落的氏族标记。这个岩石画廊位于连接中亚、西亚和东欧的古商道上。岩画的主题主要是反映狩猎和祭祀仪式。

此外，在阿拉木图西北180公里的塔木嘎里(Tamgaly)山谷(属于chu—lli山脉)发现由青铜时代直至20世纪初年的聚落、墓地、岩画、古采石场、文化性建筑200多处古遗址。这里最早的岩画年代为前14世纪至公元前13世纪。这个年代，是通过与Karakuduk Ⅱ、Tamgaly Ⅱ的墓葬画像石材料的类比得出的。这类岩画数量最多，而且主题、风格(“Tamgaly风格”)相似性强，这表明祭祀场所分布的扩展。据孢粉学和地貌学研究，该地区青铜时代气候干燥，与今相仿。据B.Zh.Aubekerov从水力学角度看，自古至今山谷地形未有大的变化。随着类型学和地理环境的研究，岩画的文化内涵正逐步被破译。岩画分布在由巨石堆成的祭祀地点。岩画有单独图像，也有多幅图画构成的大型画面，有些多幅构图的大型画面具有某些固

① 弗鲁姆金：《苏联中亚考古》；新疆博物馆：《西域考古丛书(一)》，1981。

② 维克多·诺沃兹俄诺夫(Viktor Novozhenov)：《撒拉阿卡(Sary Arka)的岩画》，见1995年4月联合国教科文组织在巴黎“中亚岩画：方法论”会议上的论文提要。



定不变的主题，将各幅画连接起来，可以形成一个连续的故事，一些具有象征意义的图画是连接故事的焦点，同时也标明画面的展开方向。在这些画面后面可能隐含有根深蒂固的、长期酝酿形成的神话观念。通过神话，可以了解古代宇宙的起源。①

哈萨克草原上的岩画，常位于引人注目的地方，如耸立的岩石，或夏季干涸的河塘周围的峭壁上。游牧民族常把这些地点看作圣地，他们的传说也多和这些地点有关。岩画的分布与游牧民族的迁徙有密切的关系，找出某一类岩画的分布地点，便可由此推断所属文化的扩张、迁移，这方面的研究有助于弄清中亚民族的文化特征、历史，以及中亚民族与北亚民族的关系。

第二节 吉尔吉斯斯坦岩画

岩画是古代吉尔吉斯斯坦艺术的特征。现以奥什、赛马里塔什两地为例予以说明。奥什地区：1961年扎德涅普洛夫斯基曾于距离奥什8公里的艾里马奇套进行初步考察，发现的岩画多属马的素描，与后文提到的阿拉湾岩画相似，这些岩画乃是产马地区的特征。扎德涅普洛夫斯基认为属于公元第一千纪下半期。

阿拉湾的绘马岩画最先是伯恩施坦在1946年发现的。那些马凿刻在岩壁，身上密布小圆点，使人想起传说中的费尔干"天马汗血"。那是备受人们高度赞扬的名马，尤其是在中国公元第2世纪之初就曾首先输入这种"天马"。

赛马里塔什：奇妙的赛马里塔什位于费尔干山中部边地高达3200米之处，东、南、西三面都是没有通路的大山。从1903年发现以来，长期无人前往考察。直到1948年才有济马考察其东部，1950年又有伯恩施坦前往考察其全境。

吉尔吉斯的赛马里塔什乃是一个积聚许多世代的、与世隔绝的档案库，拥有岩画达十万个图形之多②，构成一幅连续伸展的长画卷，包括各种动物、狩猎场面、家畜、搬运工具、耕犁和人物。其所属年代有时很难判断。伯恩施坦认为，由于玄武岩坚硬，除非使用金属工具才能凿刻，因此岩画的最古年代必属青铜时代，最晚不过公元3~8世纪匈奴—突厥时期。由于未经详尽而系统的研究，有关年代都只能是推测。令人遗憾的是，这块令人神往的地方既未经系统考察，又没有仔细的科学分析。

① Ahksei Rogozhinskij：《Tamguly山谷系列岩画（青铜时代）》，见1995年4月联合国教科文组织在巴黎"中亚岩画：方法论"会议上的论文提要。

② A.H.别尔恩什塔姆：《赛马里塔什的岩画》，《苏联民族学》，1952(2)。

第三节 塔吉克斯坦岩画

塔吉克斯坦境内多崇山峻岭，东部是帕米尔山系的连绵高山，西部则北自吉尔吉斯斯坦和乌兹别克斯坦南抵阿富汗，而背倚乌兹别克斯坦。半数以上的人属塔吉克族，属伊朗语族。

塔吉克岩画主要分布于东部帕米尔地区，属于戈尔诺—巴达赫尚自治州管辖。帕米尔岩画虽然早在19世纪末就已见记载，但直至1908年包卜润斯克依(A. Bobrinski.i)发表了有关帕米尔岩画名著后，那里的岩画才第一次引起注意。其后拉诺夫(Ranov V.A.)对帕米尔岩画又进行研究与考察[①]，特别是1972年他组织的一次考察收获很大。

塔吉克的帕米尔岩画的主要集中地是波赞兹(Pjandzh)河沿岸(从Jazgulema谷地到Ljangar—Kishta)和古诺(Gunt)河沿岸(从Debazty到Jashikul湖)，其他则分散于巴达卡山(Badakhshan)地区及帕米尔东部。岩画分布或高居海拔3500米以上，直到夏季雪线，或位于海拔4200米的洞穴内。很多孤立的岩画，或位于水边，或位于阶地旁、路边、湖边及打猎地区。

根据岩画数量的多寡，可分作三种情况：其一是有数千幅岩画的遗存，比如梁加尔—吉什特发现的岩画，其总数当有几千幅，岩画集中成几大"片"，各"片"又由一系列单幅岩画联系在一起，它们占据了沙赫达拉山脉从山脚几乎直到分水岭的一面坡上，那里自古以来就是帕米尔一带最好的狩猎区之一，因此数千年来，岩画正好在这一地方出现是不足为奇的。其二是有上百幅岩画的遗存，如贡特河中游，集中于恰尔登鹿砦地区，基本上是在贡特河右岸，刻在大小不同的单个石头上或石崖垂直表面上，岩画多达数百幅。维此斯特—达拉河谷也有一个大型岩画群，岩画总面积约0.5公顷，共达数百幅之多。常见的则是岩画数量不超过一二百幅的岩画点。其三即是一系列岩画点，每个地点的数量不超过几十幅或者十来幅，这类岩画点最多。

岩画主题内容，尽管涉及面很广，画面主题简单。基本题材是山羊，既有山地山羊，也有山地绵羊——羱羊(oris ammon L.)。最常见的是单个山羊图形，间或也可看到多图像的组画：既有放牧山羊，也有狩猎场面(包括追踪场面)，还有战争、骑者、舞蹈、射箭。在Ljangar Kisht地点，还发现有乐器冬不拉，以及众多的动物图像。人形岩画中最为流行的是带弓猎人，还有模拟风格化的手拉手奔跑人形。帕米尔岩画中的这些奔跑小人形具有自己的特点：它们充满动态、表情

① ［苏联］B.A.拉诺夫、A.B.古尔斯基：《戈尔诺—巴达赫尚自治州岩画简述》；内蒙古文物工作队：《文物考古参考资料》，1980(2)。



丰富,使人不禁联想起那些更完善、更接近原物和制作技巧无比高超的地中海岩画艺术范例。

狩猎可以分成围猎、群猎和独猎几种,多数猎人带有弓箭,猎取的对象多数是山羊,而猎取野牦牛的场面是最有趣味的。猎人既有徒步的,也有骑马的,有一个猎人是以“斯基泰方式”即马上回头姿势来弯弓射击。

骑马者岩画也很著名,最大的骑马者岩画集中在梁加尔,但类似题材在其他地区也很常见。

动物岩画可以识别出来的有牛、牦牛、鹿、雪豹、狗,家畜有母牛和小绵羊羔。有些幻想中的动物,它们具有各种动物的混合特征,要想从含义上识别它们是比较困难的。

各组岩画几乎都同时伴有各种符号,有五指伸开的手印形,这种符号是巴达赫尚每组岩画几乎必然具有的表征符号。有圆圈中画一个圆点的图形,有些考察家把它释为太阳图形。还有一部分尚未释读出来的图形,其中有一些可能是氏族徽记——氏族印记,另一些则可能具有象征性意义,要解读它们须与当地居民的神话传说或宗教观念联系在一起。

帕米尔岩画的制作方式,是亚洲十分流行的方式,用锋利的工具(多数是金属工具)在石头表面上凿刻而成的,即所谓的“点状”技术。雕刻画十分少见,这类岩画是用刀刃划刻而成,十分粗糙。颜料岩画在帕米尔只发现过两处:一处是“矿山”山洞;另一处是库尔捷凯悬崖。是用赭石粉末绘成的图画。山洞里有用两种颜料画成的扮做鸟的人形、野猪形和狗熊各一个。

根据岩表色泽、风格特征和物体图像,可以将塔吉克斯坦帕米尔岩画,分作以下几期:

1.石器时代。帕米尔颜料岩画就是这一类岩画。比如沙赫梯洞,就有石器时代的作品,其中有一鸟头人身像岩画,法国拉斯科旧石器时代洞窟亦有此像。[①]洞窟壁上画面的色调具有独特的风格。

2.“斯基泰—萨尔马依” 型岩画。属于公元前一千年,其典型风格与著名的“野兽风格”相近,还有斯基泰—萨尔马泰的坑洞式凿刻风格。

3.公元一千年前半纪至公元8世纪。这组岩画存在有“楚鲁克图格—基尔朗型”山羊、“烙印状”岩画,还有Churuktug—kyrlan文化类型符号和贵霜风格的标记。从这些情况看,应属于贵霜时代和突厥时代。

4.从伊斯兰教传入至公元后。戈尔诺—巴达赫尚岩画多数属于这个时期。

最晚的一个层次,属于现代。刻痕新鲜,并常常同时伴有铭文或与当代相仿的题材。

需要指出的是,以前人们认为,中亚地带的岩画主要集中在帕米尔,现在发

① 弗鲁姆金:《苏联中亚考古》;新疆博物馆:《西域考古丛书(一)》,1981。

现，帕米尔岩画仅是包括巴基斯坦北部、西藏、新疆以及拉达克(Ladak)在内的中亚岩画带的一个组成部分。对这一延绵的岩画带中的作品的共性和地方特征的研究，以及对不同风格岩画的区分，是今后岩画学者的重要课题。

第四节 乌兹别克斯坦岩画

乌兹别克斯坦大片地区都是沙漠、半沙漠或者干燥的平原，只是偶尔有些地段得到河水或水渠的灌溉，总面积44.7万平方公里，人口900多万，半数之上是乌兹别克族，流行乌兹别克语(即突厥语)。

岩画在乌兹别克斯坦众多的考古遗迹中占有特殊的地位。它们主要集中在山区。经过100多年的研究，至今已发现140多处画址，年代由中石器时代至中世纪晚期不等。根据地层、风格特征、制作技巧、岩表色泽及与其他资料对比研究，可将乌兹别克斯坦的岩画分作四期：

石器时代(中石器、新石器及金石并用时代)。代表性遗址或地区有：上奇尔奇克地区、乌兹别克南部扎拉乌特·卡马尔—库格塘山的扎拉乌特·萨依(Zarautsaj)深谷(图349)、撒尔米什·萨依(Sarmishsaj)、科浩德兹罕肯特(Khodzhakent)、苏拉图·萨依(Suratysaj)等地。主要内容有：野公牛及其捕猎场面、大型动物、猫科动物及人形图像。这些画面色泽最深，很难看清楚。它们被创作于最便当的处女岩石上，后人又多次在其上重新作画。



图349 乌兹别克斯坦扎拉乌特·萨依岩画

青铜时代。撒尔米什·萨依(Sarmishsaj)、萨依克很萨依(Sajkhansaj)、普肯塔依(Bukan-taj)、卡拉肯亚萨依(Karaki-jasaj)、亚恩给阿汝克萨依(Jan—giaryksaj)等处的大部分岩画属于这一时期。因为这些地方的岩画，与中亚其他地区已经被断代为青铜时代最典型的主题和图像，如马车、公牛——原牛、劳动场面、太阳符号、人形、原山羊、猫科动物



等等有很大的一致性。由此也可以把乌兹别克斯坦那些主题不同而风格、技巧与中亚其他地区岩画一样或类似的作品归入这个时代。

早期游牧部落时期。这一时期的代表作，可根据其动物典型特征区别出来，这是比较容易鉴别的。该时期的题材内容有：人形、鹿、原山羊、猫科动物捕食草食动物、野猪、骆驼、马、狗、武器、各种符号、捕兽器、捕猎原山羊的场面等等。几乎所有的岩画上都有这些内容。

突厥时期和中世纪时期。这一时期岩画的特征，表面色泽明亮，技法较粗糙，轮廓模糊。图画古朴，主题简单而多样。画中常见奔跑的或吃草的山羊、武装的骑兵以及很多阿拉伯神话。①

总之，以上四期的划分是与乌兹别克斯坦物质文化的分期相对应的。对乌兹别克斯坦不同地区岩画的系统研究，有助于对整个中亚史前文化、古代造型艺术的研究。

① 参见M.Khuzhnazarov:《乌兹别克斯坦岩画的年代问题》，1995年4月联合国教科文组织在巴黎召开的中亚岩画会议上的论文，以及弗尔莫佐夫1966年著作和奥克拉德尼科夫1966年著作。



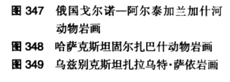
参考文献

1. 苏北海著. 新疆岩画. 新疆美术摄影出版社,1994. 11.
2. 王邦秀主编. 2000宁夏国际岩画研讨会文集. 宁夏人民出版社,2001.
3. 许成,卫忠编著. 贺兰山岩画. 文物出版社,1993.
4. 丝绸之路岩画艺术. 新疆人民出版社,1993.
5. 阴山岩画. 内蒙古人民出版社,1995.
6. 丝绸之路草原民族文化. 新疆人民出版社,1996.
7. 盖山林,盖志浩著. 远去的匈奴. 内蒙古人民出版社,2008.
8. 盖山林编著. 蒙古族文物与考古研究. 辽宁民族出版社,1999.
9. 盖山林著. 中国岩画. 广东旅游出版社,2004.
10. 程金城著. 中国西部艺术. 敦煌文艺出版社,2002.
11. 文明消失的现代启悟. 内蒙古大学出版社,2002.
12. 和林格尔汉墓壁画. 内蒙古人民出版社,1978.
13. 乌兰察布岩画. 文物出版社,1989.
14. 中国岩画学. 书目文献出版社,1996.
15. 岩石上的历史图卷——中国岩画. 香港商务印书馆,1997.
16. 中国岩画图案. 上海三联书店,1997.
17. 巴丹吉林沙漠岩画. 北京图书馆出版社,1998.
18. 世界岩画的文化阐释. 北京图书馆出版社,2001.
19. 周兴华编著. 中卫岩画. 宁夏人民出版社,1991.



图版目录









后　记

我是一个与岩画结缘不浅的人，早在半个世纪前，在西北大学读书时，听石兴邦老师讲欧洲旧石器时代洞窟岩画时，就使我着了迷，并为当时中国尚没有发现大批岩画而深感遗憾。

1962年，我从宁夏银川市调到内蒙古文物工作队（今内蒙古文物考古研究所）工作。春节晚上我在收发室值班，斗室孤灯，甚感孤寂难熬，于是我就翻阅北魏地理学家郦道元的《水经注》，突然眼前一亮，只见该书“河水”条赫然记载：“河水又东北历石崖山西，去北地五百里。山石之上，自然有文，尽若虎马之状，粲然成著，类似图焉，故亦谓之画石山也。”接着又写道：“河水自临河县东经阴山南。（《汉书》注曰：‘阴山在河北，指此山也。’）东流经石迹阜西。是阜破石之文，悉有鹿马之迹，故纳斯称焉。”看到这些对我国岩画的记载，证之以石兴邦老师的讲课内容，我高兴得想跳起来。心想，看来中国也有岩画，而且岩画的时代早在北魏之前。

其后，我连续考察了中国北方三大岩画宝库。1976~1980年，考察了内蒙古阴山岩画；1980~1983年，考察了达尔罕茂明安联合旗和乌拉特中旗东部岩画；1987~1989年考察了阿拉善地区岩画，锡林郭勒盟、哲里木盟、乌海市等地岩画。在此期间，我又考察了江苏、福建、黑龙江、辽宁、山西、宁夏、甘肃、青海、西藏、新疆、广西等国内岩画。

在国外，我先后考察了美国、加拿大、法国、意大利等国部分岩画。

在此期间，我翻阅过美国、加拿大、法国、俄罗斯、南非、日本、蒙古、印度、韩国、澳大利亚等多个国家的岩画资料和研究成果，这就为本书的撰写打下了基础。

多年来，我多次与国外岩画专家进行交流，如先后与土耳其、韩国、日本、美国、蒙古、法国、加拿大等国岩画学者进行交流，了解到多个国家岩画的考察与研究状况。尤其是出席新奥尔良美国考古年会、法国巴黎国际岩画会议，以及在宁夏银川出席的两次国际岩画会议上，与国内外同行进行岩画方面的学术交流，使我对岩画学有了更多的知识积累。本书是我对国内岩画研究的一次成果展示。

本书在写作过程中，曾得到内蒙古自治区政协、内蒙古自治区文物考古研究所领导和同行的支持和鼓励，尤其是新疆人民出版社编辑的多方指教，在本书即将付梓之际，谨对诸位深表衷心谢忱。

由于本人水平所限，学力不逮，见识不高，谬误之处，在所难免，尚请读者诸君，不吝赐教。

盖山林　盖志浩

2010年5月8日